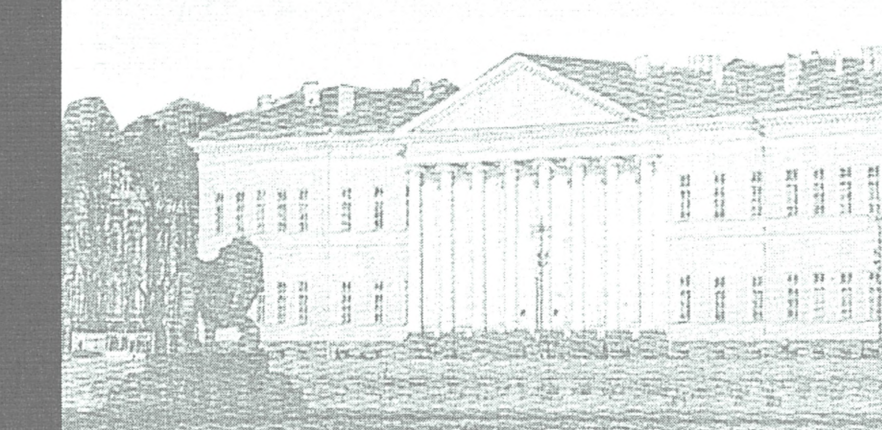
ПЕТЕРБУРГ В ЕВРОПЕЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ

К 300-летию Петербурга

В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения







Василий Кириллович Тредиаковский
(1703–1768)

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ XVIII ВЕКА

В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ:
К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Санкт-Петербург
2004

УДК 882 (09)
ББК 83
В 76

Серия «Петербург в европейском пространстве науки и культуры». К 300-летию Санкт-Петербурга.

В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения. Материалы Международной конференции. Санкт-Петербург, 12–13 марта 2003 г. / Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук. СПб., 2004. – 184 с.

Финансовая поддержка симпозиума – Научная программа Санкт-Петербургского научного центра РАН 2003 года

Компьютерный макет – Л. Г. Николаева

ISBN 5-86763-163-X

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук, входящий в его состав Объединенный научный совет по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию провели к 300-летию города серию междисциплинарных конференций и симпозиумов на тему «Петербург в европейском пространстве науки и культуры». Первая такая конференция прошла в 2001 г. В 2002 году состоялась вторая конференция, а в 2003 году – третья, которая включала международную конференцию «Василий Кириллович Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения», симпозиум «Петербург в экономическом пространстве: история и современность» и симпозиум «Петербург на философской карте мира».

По материалам конференции 2003 года подготовлены три сборника научных трудов. В данный том вошли научные доклады, прочитанные на международной конференции «Василий Кириллович Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения», проведенной Санкт-Петербургским научным центром РАН, Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) РАН и Российским обществом по изучению XVIII века.

Василий Кириллович Тредиаковский родился в год основания Санкт-Петербурга, города, в котором прошла бо́льшая часть его жизни. Он принадлежал ко второму поколению жителей новой столицы и был свидетелем ее становления, вознесения из топи блат, которое первым воспел («Похвала Ижерской земли и царствующему городу Санкт-Петербургу», 1752).

В деле культурного становления Петербурга, а вместе с ним преображения старой русской культуры в новую европейскую, Тредиаковский был уже не простым свидетелем, а одним из наиболее активных участников. Основная часть его жизни связана с Академии наук, в которой он, начиная с 1730 года, занимался вопросами русского языка, литературного стиля и стиха.

Научные и литературные занятия Тредиаковского, тесно переплетаясь между собой, обнаруживают свою целенаправленность. «Вечный труженик», он оставил после себя громадное наследие, поражающее не только своим объемом, но и многообразием. Это и поэзия в самых разных жанрах, и переводы, филологические и философские статьи, стиховедческие и языковые трактаты, работы по древней истории и праву, исследования русских древностей и многое другое. До сих пор обнаруживаются все новые и новые области интересов Тредиаковского, в которых он, как правило, был первым русским специалистом.

Предлагаемый сборник в известной мере отражает многообразие литературного и научного творчества Тредиаковского. Ряд статей в нем посвящен малоисследованным произведениям писателя: его трагедии «Деидамия», философской поэме «Феоптия», переводу «Эпистолы к Пизонам» Горация. В других работах исследован важнейший вклад Тредиаковского в русскую культуру – в реформу стихосложения и теорию стиха. С Тредиаковским – теоретиком театра знакомит статья «Рассуждении о комедии». С неожиданной стороны представляет Тредиаковского статья, посвященная изложенной в «Разговоре об ортографии» (1747) истории и теории русского шрифта. В статье «О правке Тредиаковского в его экземпляре “Сочинений и переводов”» перед нами предстает Тредиаковский – редактор своих произведений. Ряд статей сборника посвящен восприятию творчества писателя в русской культуре XIX века. Отдельное место в сборнике занимает обзор новейших исследований о Тредиаковском.

Многообразие тем, поднятых в статьях сборника, их локальность и новизна, показывают, что он никак не претендует на итоговость. Напротив, во многом отражает он только наметившиеся направления изучения творчества писателя. Несмотря на давнюю историю изучения Тредиаковского, сборник открывает новые перспективы для специалистов по литературе XVIII века и новые грани сложившегося в русской культуре образа Тредиаковского.

В книге помещены работы исследователей из Петербурга, Пскова, Ульяновска, а также Германии, Италии и Израиля.

Н. Ю. Алексеева, Н. Д. Кочеткова,
Ю. А. Петросян, Е. А. Иванова

ТРЕДИАКОВСКИЙ И ФРАНЦУЗСКИЕ КРИТИКИ 1720-х ГОДОВ

И. З. Серман

До сих пор у нас нет никаких документальных свидетельств о том, какое участие принял Тредиаковский в литературной жизни Парижа, где он, по уточненным Б. А. Успенским и А. Б. Шишкиным данным, провел полных два года[1]. Он прибыл в Париж из Голландии, где не только овладел французским языком, но и мог познакомиться с французской литературой, бесцензурно там издаваемой, и с самыми свободными журналами эпохи.

Как я в свое время писал, «убежище французских эмигрантов–гугенотов, страна, где тогда существовала почти полная сравнительно с абсолютистскими государствами Европы свобода печати, Голландия предоставляла любознательному и трудолюбивому человеку богатейшую книжную и журнальную литературу, проникнутую просветительскими идеями, литературу, основоположником которой был Пьер Бейль. Все новинки французской литературы, в том числе и запрещенные в самой Франции, печатались в Голландии и расходились по всей Европе»[2].

Среди многочисленных журналов на французском языке, выходивших в Голландии, выделялся журнал Н.-Г. Леклерка «Библиотека древняя и со-

---

[1] *Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Тредиаковский и янсенисты // Символ. 1990, <вып.> 23. С. 105–263. «...В Париже Тредиаковский жил с конца 1727 г. <...> и, видимо, до осени 1729 г.». (С. 108).

[2] *Серман И. З.* Тредиаковский и просветительство (1730-е годы) // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 209.

временная» (Гаага, 1714–1727), в котором «Тредиаковский наряду с подробными рецензиями на новые комментированные издания и переводы античных авторов, мог ознакомиться и со всеми философскими спорами того времени, с полемикой между Шефтсбери и Мандевилем, между эмпириками и лейбницианцами, прочесть рецензию на «Сказку о бочке» Свифта и «Персидские письма» Монтескье и т.д. Словом, во Францию Тредиаковский прибыл, уже хорошо зная современное состояние просветительской мысли»[3].

Таким образом, в Париж приехал прекрасно ориентированный во всех обстоятельствах парижской литературной жизни внимательный и любознательный поэт и драматург.

Оставив в стороне предположения почтенных исследователей о степени причастности Тредиаковского к вопросу о соединении церквей, интересовавшему, по-видимому, его дипломатическое начальство, я обращаюсь к давно занимавшей меня загадке его литературных интересов и впечатлений от литературного Парижа.

Что нам известно о двухгодичном пребывании Тредиаковского в Париже? В сущности, почти ничего конкретного. Мы не знаем, с кем он встречался, с кем спорил, кого читал. А ведь литературная жизнь Парижа в 1720-е годы была живой, кипучей, многообразной, не могущей оставить такого любознательного человека, каким он был по позднейшим свидетельствам, равнодушным к тому, что происходило в Париже, освободившемся к этому времени от идеологического контроля последних лет правления Людовика XIV. Очень содержательная работа Б. А. Успенского и А. Б. Шишкина не приоткрывает собственно литературных интересов Тредиаковского в Париже, хотя в ней и приводится весьма любопытная характеристика его поведения. Калушкин, сотрудник русского посольства в Париже, пишет Куракину, покровителю Тредиаковского: «Что касается философа, то он все тот же, каким ваша светлость его оставили, иными словами, он готов кричать и спорить 24 часа напролет. Этот бедняга, заранее ложно настроенный в пользу вольностей этой страны, ужасно раздулся до наглости и неблагодарности»[4], – даю в несколько ином переводе, чем тот, который предложен в книге Успенского и Шишкина. Они сопровождали эту цитату из письма Калушкина следующим замечанием: «... здесь отмечены некоторые интересные для нас черты характера Тредиаковского – его

---

[3] Там же. С. 210–211.

[4] *Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Тредиаковский и янсенисты. С. 143.

склонность к полемике и то сочувствие, которое вызывают у него «вольности этой страны», при этом может иметься в виду как свобода поведения французов, так и французское вольномыслие»[5].

В свое время я сопоставил стихотворные переводы Тредиаковского в «Езде в остров Любви» и приложенные к этой книге его оригинальные стихи со стихами поэтов-либертенов той поэтической школы, которая «настойчиво разрабатывала учение Эпикура применительно к темам жизни и смерти, к проблеме бессмертия и земной любви, – школы вольнодумцев-либертенов, стихи которых не печатались, а распространялись в рукописях и только после смерти Людовика XIV стали постепенно проникать в печать»[6].

Наиболее популярными среди поэтов этого круга были Г. Шолье и Ш.-О. Лафар (примыкал к ним в молодости и тот самый Ж. Барро, сонет которого перевел позднее Тредиаковский), а «среди книг, свободно выходивших в Голландии, Тредиаковский, по-видимому, должен был обратить внимание на сборник двух поэтов, изданных вместе в 1724 г.»[7]. Замечу, кстати, что Шолье вновь стал популярен в России в начале XIX века, у Пушкина и его друзей.

Проникнутый вольномыслием и духом поэзии либертенов, Тредиаковский по приезде в Россию продолжал заявлять о своих убеждениях явно неподходящим слушателям. Сохранились отрывочные и неполные сведения о двух скандальных встречах у Платона Малиновского, тогда архимандрита. Одна из этих встреч произошла в Москве в январе 1731 г., другая – в обществе того же Малиновского уже в Петербурге. По свидетельству участников московской встречи, «спрашивали <…> Тредиаковского: каковы учении в чюжих странах он произошел? И Тредиаковский-де сказывал, что слушал философию. И по разговорам о объявленной философии во окончании пришло так, что та философия самая отейская, яко бы Бога нет. И слыша-де о такой отейской философии, рассуждал он, Малиновской, <…> что и оной Тредиаковской, по слушании той философии, может быть во оном не без повреждения» (РГАДА, ф. 7, № 515, л. 2)[8].

Не принимая окончательно выводов рассерженных и испуганных церковников, мы все же видим в этом скандале проявление того вольномыслия,

---

[5] Там же.

[6] *Серман И. З.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 114.

[7] Там же. С. 117.

[8] *Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Тредиаковский и янсенисты. С. 155.

с которым Тредиаковский еще не хочет расстаться. Уже в следующем 1732 г. он переводит знаменитый сонет Ж. Барро, в котором недавний либертен раскаивается в своих сомнениях и просит помощи у Бога. А еще через три года, в «Новом и кратком способе» (1735) Тредиаковский дважды пространно защищается от возможных обвинений в недостаточном благочестии.

Так, объясняя свою «Эпистолу от российской поэзии к Аполлину», он нашел нужным указать, что «Эпистолу мою пишет стихотворчество, или поэзия российская, к Аполлину, вымышленному богу стихотворчества. Но чтоб кому имя сие не дало соблазна, того ради я объявляю, что чрез Аполлина должно здесь разуметь желание сердечное, которое я имею, чтоб и в России развелась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу. А в прочем всё в ней как ни написано, то постихотворчески написано, что искусные люди довольно знают; и для того ревнующим нам по благочестию христианам нет тут никакого повода к соблазну»[9]. Продолжая свои оправдания, он пишет: «Слово *Купидин*, которое употреблено во второй моей элегии, не долженствует к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви, и за великую свою горячесть хулимо быть никогда нигде еще не заслужило»[10].

И далее, как это с ним часто бывало, Тредиаковский, возражая предполагаемым «хулителям», шутит: «Неповинная моя в том совесть хотя меня оправляет, однако не надеюсь, чтоб не нашелся кто угрюмый и меня б за сие всячески не порочил, потому что не мало у нас таковых, которые про ближнего своего, без всякой иногда христианской любви и часто без всякого основания, только в феврале месяце меньше говорят, затем что в нем и в самый високосный год меньше дней числится»[11].

Возможность нападений от «ревнующих» по «благочестию», очевидно, была столь ощутима в это время Тредиаковским, что он вторично поместил в своей книге оправдательное объяснение: «Я что пускаю в свет две мои элегии плачевные, то весьма безопасно; но что пускаю их любовные, по примеру многих древних и нынешних стихотворцев, в том у добродетельного российского читателя прощения прося, объявляю ему, что я описываю

---

[9] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. 1963. С. 390.

[10] Там же. С. 396.

[11] Там же.

в сих двух элегиях не зазорную любовь, но законную, то есть таковую, какова хвалится между благословенно любящимися супругами»[12].

Можно предположить, что это объяснение иронично, а не серьезно, но все же, какая разница между переводчиком «Езды в остров Любви» с его свободным отношением к любви как веселой и легкой страсти, и этими вынужденными «объяснениями» того, что «искусным» людям и так понятно!

О сатирической поэзии, как и следовало ожидать, Тредиаковский высказывается сдержанно: «В сатирических эпистолах так должно человека хулить, чтоб только худые его дела порочить, и то не без закрышек и не без отверниц, укрывая, как можно, имя и всё то, по чему можно догадаться, что то конечно и точно о сем, а не о другом человеке пишется, но чести его нимало не касается, и всё сие так, чтоб впредь не было причины о том к раскаянию, затем, как говорится, *что написано пером, не вырубишь никогда топором»*[13].

Перечисляя образцовых в «сатирической поэзии авторов», Тредиаковский называет после «Боало Депро и Реньние» «на российском: князь Антиох Дмитриевич Кантемир» и приводит измененную им первую строку из первой сатиры Кантемира «К уму своему» и прибавляет подробный панегирик ведь и тогда не проникшему в печать автору: «При том же и сие мне к тому дало повод, то есть дабы чрез сию перемену объявить оному благородному и никогда между нашими, нынешними и будущими, пиитами в памяти умереть не имеющему автору, что коль чрез малую перемену и легкий способ можно из старых наших стихов новые сделать...»[14].

Так «панегирик» переходит в критику и, более того, в оценку поэзии Кантемира как «старой» по форме, хотя и «остроумной».

Все эти «оправдания» в благочестии, как и почтительное предложение Кантемиру «переделать» все его стихи сообщают «Новому и краткому способу» не всегда замечаемый исследователями полемический характер. Остается до сих пор невыясненным, кому следовал Тредиаковский, когда писал свой «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определением до сего надлежащих званий» (1735), и был ли у него образец для подражания.

Из всего разнообразия и разноголосицы в парижской литературной жизни конца 1720-х годов трудно определить, на кого мог преимуществен-

---

[12] Там же. С. 395.

[13] Там же. С. 389.

[14] Там же. С. 418–419.

но обратить внимание Тредиаковский в связи с бродившими у него, по-видимому, литературно-реформаторскими замыслами.

Я начну с сопоставления ранних теоретических манифестов Тредиаковского «Рассуждения о оде» и «Нового и краткого способа» с книгой Т. Ремона де Сен-Мара (Rémond de Saint-Mard, 1682–1757) «Réflexions sur la Poésie en général», вышедшей в 1729 г. и переизданной в доработанном виде в 1734 г.

Сен-Мар не случайно выбрал для своей книги такое название; оно, как мне кажется, отчасти полемически повторило название книги А. Удара де Ламотта (Houdar de Lamotte), наделавшей много шуму при своем появлении: «Odes de M. D*** avec un Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier» (Paris, 1707): «Оды г-на Д*** вместе с рассуждением о поэзии вообще и об оде в частности». Позднее это издание несколько раз повторялось. Последнее вышло в Гааге в 1719 г.

Антуан Удар де Ламотт (1672–1731) принадлежит к числу тех французских авторов, о которых всегда нужна необходимая справка, поскольку он очень шумно и дерзко действовал в литературе первой четверти XVIII века. В пору своего наибольшего успеха он прославился парадоксами, которые были в моде, как об этом писал в «Персидских письмах» (1721) Ш. Монтескье[15].

Удар де Ламотт был чрезвычайно смелым для своего времени критиком. Он спорил с Буало, спорил со знаменитой переводчицей Гомера – А. Дасье, спорил, наконец, с самим Гомером в своем переводе, осовременив его. Чтобы вступить в борьбу с таким смелым противником, надо было иметь много решимости. Вот почему, как я предполагаю, Ремон де Сен-Мар выступил изначально против Ламотта только в 1729 году, после его смерти. Его литературному реноме мешала дружба с Фонтенелем, в результате которой он выглядел как тень без лица[16]. Как заключают авторы предисловия к «Критическим текстам» Ламотта: «Здесь можно усмотреть проявление иронии, на которую не скупится история, и в частности история литературы: сочинения автора, неустанно сражавшегося с тем, что он презрительно именовал предрассудком, во имя права на свободу суждения, сами в свою очередь пали жертвой предубеждения, отнюдь не побуждающего к чте-

---

[15] *Montesquieu.* Lettres persanes (1721), Lettre XXXVIII. Цит. по: *Houdar de Lamotte A.* Textes critiques. Paris, 2000. P. 11.

[16] Там же. P. 12.

нию»[17]. К эпохе «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. Даламбера у ее сотрудников уже сложилось твердое убеждение, что у него нет ни единой страницы, которую можно прочесть[18].

Прославившийся как переводчик «Илиады», которую он успешно переделал на современные переводу нравы, автор трагедий и опер, – все это хорошо изучено историками литературы. Я остановлюсь на том, что особенно могло заинтересовать Сен-Мара как его оппонента и, позднее, могло привлечь внимание Тредиаковского, – на его полемическом определении стилистики оды, направленном, в первую очередь, против Буало.

Не ссылаясь на Аристотеля и Горация, Сен-Мар выбирает самый, как он пишет, «простой» стиль изложения, что дает ему возможность развить свои, как он считает, «новые» идеи. Главный тезис его книги направлен против сторонников прозы и врагов стиха. Он пишет: «Напрасно эти новые законодатели кричат нам, что рифма и мера, столь нам любезные, дорого обходятся нашему рассудку, что наивные и трогательные красы, красы, так высоко нами ценимые, попавши в подобный плен, теряют прекрасный огонь и прекрасную естественность, чарующие нас. Нет! Нет! сударь, путы, наложенные на поэзию, мешают лишь людям посредственным. Великие находят усладу в опасностях, им нужны препятствия для победы над ними, трудности для их преодоления; лишь столь сильному противодействию обязаны они напряжением всех своих сил, а черты отваги и блеска творят из поэзии особый язык, который Боги взяли себе, и на котором из нас немногие говорить достойны»[19].

---

[17] *Gevrey F., Guion B.* Introduction générale // Houdar de Lamotte. Textes critiques. P. 12–13. «On peut voir là une manifestation de cette ironie dont l'histoire, et l'histoire littéraire en particulier, n'est pas avare: l'oeuvre d'un auteur qui a combattu sans relâche ce qu'il nommait dédaigneusement le préjugé au nom des droits du libre examen est à son tour victime d'une prévention qui n'incite guére à la lecture».

[18] Там же. P. 9.

[19] «Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes comme sonnet, rondeau, madrigal, etc. suivies de trois lettres sur la décadance du goût en France. A la Haye. M. DCC. XXXIV». (Reprint 1970). P. 43–46. «En vain ces nouveaux Législateurs nous crient que cette Rime et cette Mesure qui nous sont si chères, coûtent trop à notre Raison, que ces Grâces naïves et touchantes, ces Grâces si précieuses pour nous, perdent, ainsi captivées, ce beau Feu et ce beau Naturel qui nous enchantent. Non! Non! Monsieur, les Entraves, qu'on a mises à la Poésie ne sont Entraves que pour les hommes médiocres. Les grands hommes se plaisent dans les périls; il leur faut des obstacles à vaincre, des difficultés à surmonter; et c'est à tant de résistance qu'ils doivent l'emploi de toutes leur forces, et ces traits hardis et lumineux qui font de la Poésie un langage à part, qu'ont pris pour eux les Dieux, et que peu d'entre nous sont dignes de parler».

Столь высокая и убежденная защита поэзии сопровождается у Сен-Мара строгой критикой Удара де Ламотта, систему которого он считает настолько абсурдной (его отрицание стиха и предпочтение прозы), что не видит необходимости с ней спорить. Но при этом Сен-Мар должен был считаться с тем, что до 1719 г. вышло пять изданий этого рассуждения об оде, – следовательно, оно имело несомненный успех.

Основной парадокс Удара де Ламотта, который вызвал множество возражений в современной критике, касался проблемы «энтузиазма» в оде. Сначала он излагает идею энтузиазма так, как понимают ее сторонники, в том числе имеется в виду и Буало: «Вот в точности идея энтузиазма: это жар воображения, который возбуждают в себе и которому отдаются безоглядно, источник красот и недостатков, сообразно тому, слеп он или просвещен. Но чаще всего, это красивое имя, даваемое тому, что наименее разумно»[20]. И далее он выдвигает не менее парадоксальное положение о том, что «энтузиазм <...> нужно, чтобы он всегда был под предводительством рассудка и чтобы поэт самый разгоряченный часто приходил в себя и здраво судил то, что преподносит ему воображение»[21].

В каком отношении находятся теоретические суждения Тредиаковского 1734–1735 годов с этой полемикой французских авторов? Как пишет Н. Ю. Алексеева, «... чего у Буало нет, и что Тредиаковский силится определить – это парение, ведь именно это свойство оды имеет в виду Тредиаковский, говоря об "удивительном вознесении к высоте слогом возлетающим, какого Пиндар и Гораций имеет, и какого господин Буало Депро иметь приказывает". Ссылка на Буало ложная – у Буало, хотя это вполне в духе его теории, этого нет. Тредиаковский, должно быть, опирается на другие французские поэтики»[22].

Предположительно, как мне кажется, той поэтикой, из которой Тредиаковский заимствовал «удивительное вознесение», является «Réflexions» Ремона де Сен-Мара. Этот критик различает два типа оды: оду спокойную и

---

[20] *Houdar de Lamotte A.* Textes critiques... P. 86: «Voilà donc précisément l'idée de l'enthousiasme: c'est une chaleur d'imagination qu'on excite en soi et à laquelle on s'abandonne, source de beautés et de défauts, selon qu'elle est aveugle ou éclairée. Mais c'est le plus souvent un beau nom qu'on donne à ce qui est le moins raisonnable».

[21] Там же. «Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé par la raison et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi pour juger sainement de ce que son imagination lui offre».

[22] *Алексеева Н. Ю.* «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 19.

рассудительную (tranquille) и оду, которой он не дает особого определения, но ее он находит полной безумия (folie), энтузиазма и беспорядка (désordre): «этот беспорядок есть истинный порядок».

В одном из приложений к своим «Размышлениям», в письме «О причинах падения вкуса» Сен-Мар говорит о сборнике од, выдаваемых за нечто новое в литературе: «Это были спокойные оды, которые, будучи отнесены к разряду метафизических, были составлены под действием одного рассудка и одами являлись лишь из-за нескольких фигур и нескольких принужденных отступлений, осмотрительно в них вставленных»[23]. Автором этих од является Удар де Ламотт, против которого направлено все это письмо.

Много лет тому назад я писал, что «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» уже описал всю систему стихотворных жанров (с образцами работы самого Тредиаковского) с точной отсылкой к древним и французским авторитетам в данном жанре: рондо – Вуатюр, эпистола, сатира и ода – Буало, элегия – А. де Ла Сюз[24]. Тогда, кроме Буало с его «Рассуждением об оде», я не располагал другими конкретными французскими источниками для выбора авторитетов в том или другом жанре. Теперь мы располагаем книгой Сен-Мара, в которой указаны именно эти авторитеты и рядом с ними другие в жанрах, также названных Тредиаковским в «Новом и кратком способе». Как образец элегии Сен-Мар приводит элегию А. де Ла Сюз, как сатирика он предпочитает Ренье, находя, что Буало не так прост, как Ренье; как образец оды он приводит первые три строфы из «Оды на взятие Намюра» Буало и переложение 48-го псалма Ж.-Б. Руссо («Больше чрез псалмы Русо, хоть чрез все он знатен»[25]).

Вводя в русскую поэзию ей ранее не известные жанры, Тредиаковский это свое нововведение отмечает особо и при этом называет французский образец: «Думаю, что эпистол российским стихом прежде меня, буде не обманываюсь, никто еще не писывал; того ради одну здесь, как в пример нового же стиха эксаметра, так и в пример самой ее предлагаю»[26]. Речь идет об «Эпистоле от российския поэзии к Аполлину». Далее он называет обра-

---

[23] Réflexions... P. 325–326 «...c'étoient des Odes tranquilles qui, portant sur un fond Métaphysique, n'étoient faites que pour la Raison et n'étoient Odes que par quelques figures et quelques Ecarts de commande qu'on avoit eu la prudence d'y ménager» .

[24] *Серман И. З.* Тредиаковский и просветительство. С. 222.

[25] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 391.

[26] Там же. С. 388.

зец жанра: «На французском языке господин Боало Депро толь преизрядные писал эпистолы стихами, что уже лучше его, кажется, написать нельзя»[27].

Еще один аргумент в пользу предположения, что Тредиаковский как бы сверял свои оценки жанров с суждениями Сен-Мара. Так, он не дает своего образца эклоги, но вслед за французским критиком, посвятившим в своей книге эклоге 59 страниц, приводит обширные цитаты из эклог Фонтенеля, а некоторые целиком. Тредиаковский не разрабатывает этого, еще неизвестного русской литературе жанра, но, соглашаясь с Сен-Маром, называет как образцового в этом жанре Фонтенеля и называет его «исправитель эклоги»[28]. Подробно анализируя эклоги Фонтенеля, критикуя их за недостаточную выдержанность пастушеского стиля, Сен-Мар все-таки считает его обновителем стиля эклоги.

Вслед за этим сопоставлением я хочу обратить внимание коллег на другого автора, о котором напомнил А. Пиццоруссо (A. Pizzorusso) в сборнике статей «Teorie letterarie in Francia. Ricerche sei-settecentesche». Pisa, 1968, в статье «Lanis-Pierre de Longue e il troisième style» (p. 431–465).

Другим автором среди критиков 1720-х годов, на которого мог обратить свое пристальное внимание Тредиаковский, был П. Лелонг (Pierre Le Longue), автор двух работ, каждая из которых могла заинтересовать русского литератора по сходству целей.

В 1728 г. Лелонг издал французский перевод «Аргениды» Барклая. В обширном предисловии Лелонг объясняет цель своего перевода двумя причинами: во-первых, роман Барклая забыт из-за его политической направленности и, во-вторых, из-за устарелости его переводов. «Предисловие» занимает 30 страниц и содержит не только характеристику содержания и идеологического смысла «Аргениды», но и полемический обзор состояния современной французской романистики.

Понимая необходимость объяснения стиля его прозы, Лелонг оговаривает, что он не перевел стихотворных вставок, считая их лишними. Он подробно осуждает современную ему французскую романистику, разрабатывавшую преимущественно условно «восточную», эротическую тематику.

Свое предисловие к «Аргениде» Лелонг заканчивает суждениями о французской орфографии: «На ум мне приходит размышление: не должен ли я прежде, чем продолжу, сказать что-нибудь о правописании, которому следовал. Решительно заявляю, что я не имел намеренья выделиться подоб-

---

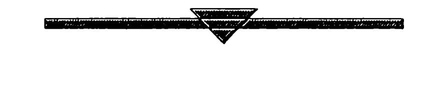
[27] Там же. С. 390.

[28] Там же. С. 418.

ной странностью: это привычка, быть может, порочная, но усвоенная в давние времена, когда я не предполагал, что, если впоследствии мои писания предадут печати, то с удовольствием станут сообразовываться с моими принципами. Мы свободны, каждый может, по крайней мере, думать об этом, что хочет. <...> нужно уважать этимологию и корни слов: я довольствуюсь устранением совершенно бесполезных двойных согласных, и пропуском некоторых надстрочных значков, чьих несходных значений никто, похоже, хорошенько не различает»[29].

В 1737 г. Лелонг выпустил специальную книгу «Принципы орфографии», о которой позднейший исследователь написал, что «Пьер Лелонг силился реформировать все: нравы, стиль и в первую очередь орфографию»[30].

Не берусь судить, насколько взгляды Лелонга на французскую орфографию могли показаться интересными Тредиаковскому. Я не располагаю этим текстом, но могу предположить, что эта книжка могла привлечь его внимание, как раньше он не мог пройти мимо «Аргениды» в переводе Лелонга.



---

[29] *Barclay. J.* Argenis. Paris. 1728. P. 29–30. «Il me vient une Réflexion: avant de passer outre, dois-je ne rien dire de l'Ortographe que j'ai suivie? Je proteste hautement que je n'ai point le dessein de me singulariser: c'est une habitude, peut-être vitieuse, mais contractée dans des tems éloignés, ou je ne prévoyois pas que, si dans la suite on imprimoit mes Ecrits, on aurait la complaisance de se conformer à mes Principes. Nous somes libres, et chaque Home peut du moins penser là-dessus ce qu'il lui plait. <...> il faut respecter les Etimologies et les Racines des mots: je me contente de retrancher les doubles Letres, absolument inutiles, et de manquer quelques Accents, dont tout le monde ne paroit pas bien distinguer les diferentes valeurs».

[30] *François A.* La langue post classique, Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. Paris, 1932. T. 6. Part 2. P. 949 (431).

ВАСИЛИЙ ТРЕДИАКОВСКИЙ И ЯКОБ ШТЕЛИН
(Реформа русского стихосложения и немецкие академические поэты)

К. Харер

Решающим поворотом в истории русской литературы XVIII века стала реформа русского стихосложения, в результате которой за короткий срок – 7–8 лет – традиционный, вполне развитый принцип силлабики сменился полностью новой версификацией по немецкому образцу. История этой реформы, главными двигателями которой были В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов, в ее общем виде описана в любом учебнике истории русской литературы. Коротко эта история изложена в классическом труде В. Е. Холшевникова, из которого я позволю себе привести цитату:

> «В 1735 году Тредиаковский выпустил книгу «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», сыгравшую большую роль в истории русского стиха. <...> Тредиаковский первый в русской поэзии ввел понятие *стопы* как элементарной ритмической единицы, состоящей из одного ударного и одного безударного слогов, чередующихся в строго определенном порядке. В то же время в своей реформе он не дошел до конца. <...> Реформу стиха, начатую Тредиаковским, завершил Ломоносов. В 1739 г. он прислал в Россию из Германии, где тогда учился, «Оду ... на победу над турками и татарами и на взятие Хотина» <...> К оде Ломоносов приложил «Письмо о правилах российского стихотворства», являющееся глубоким теоретическим трактатом. <...> В реформировании

русского стиха Ломоносов был гораздо последовательнее Тредиаковского. Он решительно отбросил остатки силлабизма, сохраненные Тредиаковским, создал завершенную систему тонического стихосложения и теоретически обосновал ее очень глубоко для науки XVIII столетия. Со времени Ломоносова и до наших дней русская поэзия пользуется исключительно тоническим стихом. <...> Он ввел в практику и теоретически обосновал органически присущий русскому языку тонический стих»[1].

Приведенная цитата повторяет легенду, созданную еще в XVIII веке. С точки зрения перспективы классической русской поэзии последующего за реформой времени такое изложение кажется правильным. Однако, если учитывать литературную жизнь Петербурга того времени, могут возникнуть некоторые существенные сомнения.

Утверждение, что русскому языку органически присущ тонический принцип, убедительно оспорил М. Л. Гаспаров в статье о русском тринадцатисложнике, предположив, что русскому стихосложению и в рамках силлабизма хватало возможностей для своего дальнейшего развития[2].

В изложении деталей внешней стороны реформы Ломоносова В. Е. Холшевников не упоминает о том, что сами тексты знаменитого «Письма о правилах русского стихосложения» и не менее знаменитой «Хотинской оды» дошли до нас в слишком поздних публикациях (рукописи вообще не сохранились). Поэтому трудно говорить о их восприятии современниками. Косвенно известно лишь о возражении Тредиаковского на «Письмо» Ломоносова. Сам текст этого ответа не сохранился[3]. Единственное свидетельство современника о реакции Академии на трактат Ломоносова – это записки Якоба Штелина, написанные позже (в начале 1760-х годов), – свидетельство слишком ненадежное и к тому же пристрастное, чтобы ему

---

[1] *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 3-е, переработанное. СПб., 1996. С. 21–23.

[2] *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // М. Л. Гаспаров: Избранные статьи. О стихе. М., 1997. Т. 3. С. 132–157.

[3] Тредиаковский, которому в первую очередь адресовал «Письмо» Ломоносов, передал 11 февраля 1740 г. в канцелярию Академии письменный отзыв с просьбой переслать его Ломоносову. Как известно из архива канцелярии, В. Е. Адодуров и И. К. Тауберт советовали тогда не посылать этот отзыв Ломоносову «для пресечения дальных, бесполезных и напрасных споров [...], и на платеж за почту денег напрасно не терять» *(Пекарский П.* История Императорской академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. II. С. 83).

можно было безусловно доверять. При этом известно, что самый значительный в то время русский поэт – Антиох Кантемир – еще в 1742 году не знал или не хотел знать о предложенной Ломоносовым реформе стиха. Известное «Письмо Харитона Макентина» доказывает, что Кантемир не только не признавал надобности во введении силлаботоники, но мог и не знать о существовании самого трактата и од Ломоносова. Хотя именно в это время Кантемир, несомненно, был в курсе важных дел Академии наук, будучи кандидатом в ее президенты[4]. Поскольку очевидно, что он не знал о том, что уже более двух лет назад произошел переворот в русской версификации, возникает вопрос, кто в самом деле признавал тогда правоту Ломоносова и способствовал окончательной победе ямбов?

Академические переводчики, писавшие в то время русские стихи (переводы с немецких стихов), по крайней мере, в 1740–1741 годы не приняли силлаботонику Ломоносова. В своих переводах, стихосложение которых еще ждет своего изучения, они то следуют за силлабической традицией, то – за «Новым способом» Тредиаковского[5].

Как уже упоминалось, единственное известное свидетельство современника реформы – это записки Якоба Штелина, тогда (т.е. в период реформы) ведущего придворного и академического поэта. В своих записках (написанных, правда, спустя 20 лет, не раньше начала 1760-х годов) он неоднократно указывает на введение Ломоносовым в русскую версификацию в 1739 году «правильной скансии». Его записки о Ломоносове («Fragmens anecdotes»), известные до сих пор только в неточном переводе середины XIX века[6], являются главным источником нашего знания о событиях 1739 и 1740 годов. Анализ немецкого подлинника этого текста[7] показывает, что свидетельству Штелина можно верить лишь с большой осторожностью: Штелин даже не упоминает о трактате Ломоносова[8]. А то, что он пишет об оде 1739 года, вполне способно пошатнуть его авторитет как надежного

---

[4] *Николаев С. И.* Кантемир Антиох Дмитриевич // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К-П). С. 20.

[5] Как известно, молодой Сумароков до 1740 года еще не думал писать ямбом, а пользовался в своих одах «тоническим» гекзаметром Тредиаковского.

[6] Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов Штелиным. 1783 г. // Москвитянин. 1850. Ч. 1, отд. III. С. 1–14.

[7] ПФ АРАН. Ф. 20, оп. 6, № 33; РО РНБ. Ф. 871, № 95. Л. 5, 6.

[8] Ср.: *Harer K.* Lomonosov und Stählin. Zur Textgeschichte von Jacob Stählins «Fragmens anecdotes» // Zeitschrift für slavische Philologie. 2002. Bd. 61. H. 1. S. 41–87.

летописца. Цитирую два отрывка в максимально точном переводе по своей публикации подлинника:

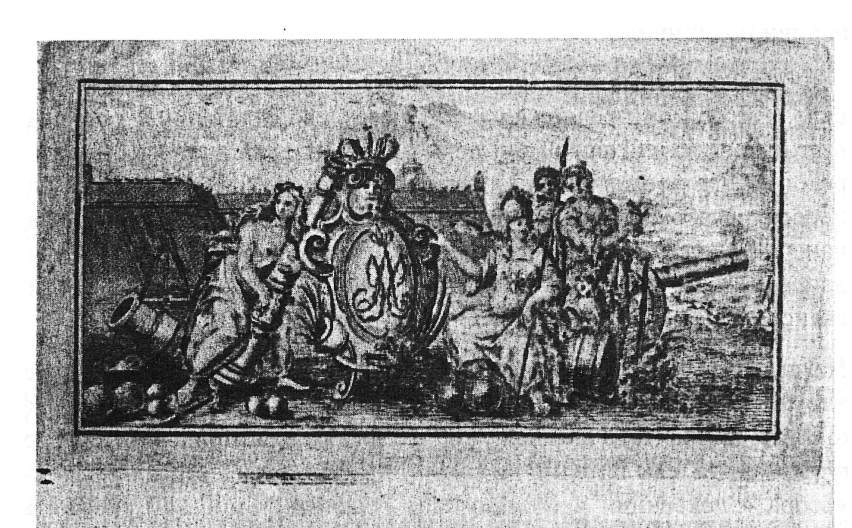
> «Первый опыт в этом деле [имеется в виду «правильная скансия» – К. Х.] он предложил в 1739 году своей огненной одой на взятие крепости Очаков [так! изначально Штелин даже писал «Перекоп»!]. Он послал ее тогдашнему президенту Корфу, который ее передал для рассмотрения Адодурову и Штелину. [...] Она была напечатана при Академии, вручена императрице Анне, роздана при дворе и везде читана с большим удивлением из-за новой немецкой скансии»[9].

Не вдаваясь в подробный разбор этого текста, выскажу предположение, что не только записки Штелина сильно повлияли на историографию русской литературы того времени, но, что для нас, историков литературы и культуры, важнее, сам Штелин по своему статусу и званию академического профессора «элоквенции и поэзии» мог решающим образом повлиять на ход событий. Ода Ломоносова 1739 года имела такой успех, вероятно, не среди русскочитающей публики (если она вообще до нее дошла), но скорее у влиятельных представителей Петербургской Академии наук, т.е. у И. Корфа и Штелина, отличавшихся как раз своим незнанием русского языка. Именно они могли услышать в этой оде знакомый им по немецкой поэзии «нормальный», строго ямбический ритм и соответственно удивляться.

Как известно, Тредиаковский, по крайней мере с 1734 года, интенсивно занимался приведением в порядок русского стихосложения. До этого немецкая придворная поэзия переводилась независимо от метра оригинала русскими силлабическими тринадцатисложниками. Тредиаковский, находясь, очевидно, в непосредственном контакте с Г. Фр. В. Юнкером, тогдашним главным академическим поэтом, написал «Рассуждение о оде вообще», первый русский поэтологический трактат в духе классицизма, и дал в своей «Оде о сдаче города Гданьска» первый убедительный опыт пиндаристической оды на русском языке.

---

[9] Там же. С. 74.



ОДА ТОРЖЕСТВЕННАЯ

О ЗДАЧѢ ГОРОДА ГДАНСКА.

* * *



Кое трезвое мнѣ піанство
Слово даетъ къ славной причинѣ?
Чистое *Парнасса* убранство,
Музы! не васъ ли вижу нынѣ?
И звонъ вашихъ струнъ сладкогласныхъ,
И силу ликовъ слышу красныхъ;
Все чинитъ во мнѣ рѣчь избранну.
Народы! радостно внемлите;
Бурливые вѣтры! молчите:
Храбру прославлять хощу АННУ.

Въ своихъ

**Ода о сдаче города Гданьска.
Страница издания 1734 года**

Оба текста были опубликованы вместе с немецким переводом[10]. Тредиаковский считал, что классическая строфа русской оды должна состоять из силлабических девятисложников и рифмоваться по схеме, известной из французских и немецких од, причем рифмы он допускал только женские. Уже сам факт этой двуязычной публикации «Оды» и «Рассуждения» в академической типографии надо считать признаком одобрения работы Тредиаковского со стороны руководства Академии наук.

Окрыленный этим успехом, Тредиаковский приступил уже к самой реформе русского стихосложения. К вступлению в должность нового президента Академии наук И. Корфа он написал поздравительные стихи уже совершенно новым метром.[11] Образцом для этого стихотворения (и вместе с тем его размера) послужило поздравительное стихотворение Юнкера, написанное годом раньше на назначение президента Академии И. Кайзерлинга.[12]

---

[10] Ода Торжественная о здаче города Гданска сочиненная [...] чрез Василья Тредиаковскаго [...] / Siegs-Ode auf die Eroberung der Stadt Dantzig [...] aufgesetzt von Basilio Trediakoffski [...] . St. Petersburg, 1734. Ср.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. (в дальнейшем – СК). М., 1965. Т. 3, № 7350. Русский текст «Рассуждения» перепечатан: Vasilij Kirillovič Trediakovskij: Psalter 1753. Erstausgabe. Paderborn и др., 1989 (=Biblia slavica. Ser. III, Bd. 4b). S. 536–540. Русская «Ода» вошла в изд.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. Л., 1963. С. 129–134. Подробно о «Рассуждении» см.: *Алексеева Н. Ю.* «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 13–22. Немецкий текст и «Рассуждения», и «Оды» пока не привлекал внимания исследователей. Исходя из слов Тредиаковского, исследователи до сих пор считают Юнкера переводчиком не только оды, но и «Рассуждения» (ср.: *Алексеева Н. Ю.* Петербургский немецкий поэт Г. В. Фр. Юнкер // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 25, 26). Юнкер, однако, не мог переводить русские тексты, так как он, по крайней мере в это время, не знал русского языка. К тому же соотношение русского и немецкого текстов отнюдь не простое. Сравнительный разбор наводит на мысль, что напечатанным русскому и немецкому вариантам мог предшествовать текст (или по крайней мере конспект) на третьем языке (французском или латинском), который, возможно, составили Тредиаковский и Юнкер вместе.

[11] Новою достоино украшенному превосходительнеишему [...] господину Иоанну Албрехту фон Корфф [...] ныне же в Санктпетербургскои Императорскои Академии Наук главную имеющему комманду покорнеишее поздравление от Василия Тредиаковскаго / Glückwünschender Zuruff an den Hochwohlgebohrnen [...] Herrn Johann Albrecht von Korff [...] als Derselbe von Ihro Kayserlichen Majestät zum Cheff Dero Academie der Wissenschafften würdigst ernennet wurde unterthänigst abgestattet von Basilio Trediakoffsky. St. Petersburg, 1734. Ср.: СК, № 7347. Стихи перепечатаны в изд.: Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. Издал А. Куник. СПб., 1865. Т. 2. С. 2–6.

[12] Glückwünschender Zuruff an den Hochwohlgebohrnen [...] Herrn Hermann Karl Freyherrn von Kayserlingk [...] als derselbe von Ihro Kayserl. Majest. zum Präsidenten bey dero Academie der Wissenschafften allergnädigst ernennet wurde [...] unterthänigst abgestattet von Gottlieb Friedrich

Эти стихи написаны немецким размером, не совсем нам привычным, но в школе И. Хр. Готшеда как раз употребительным, – восьмистопными хореями с постоянным числом слогов (15) при чередовании женских и мужских рифм. В стихах с мужской рифмой цезура – женская, а в стихах с женской рифмой – цезура мужская, так что в последнем случае в середине стиха сталкиваются два сильных места[13]. Так как Тредиаковский допускал только женскую рифму, именно этот ритмический момент стал характерным признаком его «тонического» тринадцатисложника. Предложение русских «правильных» героических стихов встретило одобрение академического руководства, о чем можно судить по тиснению поздравительных стихов Корфу в Академической типографии. Немецкий перевод, напечатанный параллельно, написан размером Готшедовских восьмистопных хореев.

В дальнейшем Тредиаковский последовательно использовал свой новый «тонический» размер в жанрах, требующих длинного стиха. Что касается кратких размеров, которые использовались главным образом в одах, то он остался верен своему убеждению, что они не нуждаются в «тонической» реформе. Его «Новый и краткий способ», вышедший в 1735 году как итоговое обоснование всех этих положений, был вполне пригоден, казалось бы, как основа для дальнейшего развития русского стихосложения.

Но русская поэзия стала развиваться в ином русле. Примечателен при этом факт, пока, кажется, не замеченный исследователями: реформа Тредиаковского не получила особенного резонанса не столько потому, что нашлось мало последователей его учения, сколько потому, что сам он после «Нового и краткого способа» долго не выступал с собственными стихотворениями. Первым оригинальным стихотворением после многочисленных стихотворных примеров «Способа» была ода на коронацию новой императрицы Елизаветы, опубликованная в апреле 1742 года[14]. Вопрос заключается в том, почему Тредиаковский после целеустремленной работы 1734–1735

Wilhelm Junckern. [СПб., 1733]. Ср.: Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701–1800. Л., 1985. Т. 2, № 480. Стихи перепечатаны в изд.: Материалы к истории Академии наук. Т. 1–10. СПб., 1885–1900. Т. 2. С. 341–343.

[13] Примеры этого метра встречаются у Ф. фон Логау, И. Хр. Гюнтера и др. Готшед в своих «Основах немецкого искусства языка» рекомендует этот метр в качестве эквивалента античному гекзаметру и замены шестистопному ямбу (см.: Grundlegung einer deutschen Sprachkunst. Nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefasset von Johann Christoph Gottscheden. Zweite verb. u. verm. Aufl. Leipzig, 1749. S. 542, 587–589).

[14] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 135–140.

годов над урегулированием не только стихосложения, но и русской поэзии вообще, вскоре оставил на несколько лет стихотворство. Его академическая карьера, основанная прежде всего на его работе в области русского языка и поэзии, на этом оборвалась. Причины неудачи его карьеры не исследованы: еще при жизни за Тредиаковским закрепилось почти мифологическое клеймо «плохого поэта»[15]. Так как Тредиаковский практическую применимость своих теоретических положений вполне доказал своими собственными стихами, напечатанными в Академической типографии, причины его последующего поражения надо искать во внешних обстоятельствах. Эти обстоятельства, скорее всего, заключены в организации самой Академии, единственного места, где могла быть проведена подобная реформа поэзии. Как было уже замечено, свой первый трактат «Рассуждение о оде вообще» Тредиаковский писал в непосредственном контакте с Юнкером, и его дальнейшие труды, вплоть до «Нового и краткого способа», были не только связаны с творчеством немецкого поэта, но, что еще существеннее, одобрены Юнкером. Юнкер в начале 1735 года оставил Академию, и его заменил молодой немецкий поэт Якоб Штелин, который уже летом 1735 года вступил в должность в звании адъюнкта. Если об отношениях Тредиаковского с Юнкером имеются лишь косвенные сведения, его отношения со Штелином проясняются в ряде документов.

Кроме известных высказываний Штелина о Тредиаковском, сохранилась заметка Штелина, непосредственно свидетельствующая о его восприятии реформы Тредиаковского. Особое значение этой заметки заключается в том, что это единственный известный отзыв на реформу Тредиаковского 1735 года, если не считать «Письма» Ломоносова и еще более позднего послания Кантемира.

Речь идет о тексте, давно опубликованном и известном, но странным образом не обратившем на себя должного внимания исследователей. Уже в московском издании сочинений Тредиаковского 1849 года, подготовленном П. Перевлесским, был напечатан французский текст Тредиаковского под заглавием: «Lettre d'un Russièn à un de ses amies, écrite au sujet de la nouvelle versification Russienne» («Письмо Россиянина к одному из своих друзей, написанное по поводу новой русской версификации» с датой 11 октября 1736)[16]. Это краткое изложение главных положений «Нового и краткого

---

[15] *Reyfman I.* Vasilii Trediakovsky. The Fool of the 'New' Russian Literature. Stanford, 1990.

[16] Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Изд. П. Перевлесского. М., 1849. С. 104–112.

способа» на французском языке. Примеры русских стихов в новых размерах (шестистопный и семистопный хорей) даны в латинской транскрипции, и это говорит о том, что письмо обращено к лицу, не понимавшему русского языка. В издании П. Перевлесского за письмом следует французская же заметка анонима, явно написанная позже, в которой описывается контекст реформы русского стихосложения и дается общая характеристика Тредиаковского как поэта и реформатора русского стихосложения. Письмо и заметка к нему вошли в русском переводе в первое издание Тредиаковского в «Библиотеке поэта»[17]. Комментаторы этого издания справедливо не сомневались, что автором заметки был Якоб Штелин, но почему-то посчитали адресатом самого «Письма» не Штелина, а Кантемира[18]. Это предположение нам кажется необоснованным. Тредиаковскому не имело смысла посылать Кантемиру упрощенное изложение на французском языке того, что на русском языке уже было напечатано. Совершенно ясно, что письмо было обращено к иностранцу, не владевшему русским языком, лицу, мнением которого Тредиаковский в интересах дела не мог пренебрегать. Осенью 1736 года таким лицом был как раз Якоб Штелин[19]. Само содержание заметки Штелина без сомнений убеждает в том, что письмо было обращено к нему.

Ввиду малоизвестности текста процитируем заметку Штелина в более точном русском переводе:

> «Автор данного письма – сам г-н Тредиаковский, переводчик Академии в ранге секретаря. Повод к сочинению его упомянутого маленького рассуждения и самого письма подал ему профессор элоквенции и поэзии г-н Штелин, который написал на немецком языке от имени Академии поздравительную оду на взятие Перекопа, обращенную к Е. В. императрице Анне. Г-н Тредиаковский, переведший ее русскими стихами без скансии, услышал от нескольких знатоков, что в немецком оригинале имеется бесконечно больше гармонии, чем в русском переводе. Он побеседовал по этому поводу с г-ном Штелином и убедился, что русский язык был бы к такой гармонии в достаточной мере пригоден, если бы поэт подражал в своих русских стихах правильной скансии немецких сти-

---

[17] *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935. С. 354–357, 479, 480.

[18] Там же. С. 479, 480.

[19] Остается загадкой, почему комментаторы издания 1935 года таким образом запутали картину. Впоследствии письмо Тредиаковского и заметка Штелина не перепечатывались.

хов. Г-н Тредиаковский недостаточно понимал по-немецки, чтобы почувствовать эту гармонию в русских стихах, и решил, что подражание скансии латинской довольно плохо подходит к русскому стиху, считая, что он смог бы с бо̀льшим успехом подражать французской версификации.

Между тем, г-н Ломоносов, студент Марбургского университета, вслушался в гармонию немецких стихов и, полюбив прежде всего поэзию Гюнтера, сочинил оду на взятие Очакова [!] во вкусе названного немецкого поэта и с совершенным соблюдением немецкой скансии. Он послал ее в Академию в Петербурге, где она встретила самое высокое одобрение [où elle fut gouté du mieux], была напечатана и роздана при дворе. С тех пор не хотели ничего иного, нежели немецкую версификацию на русском языке, так что некоторые лягушки у подножья Парнаса, не привыкшие к тому, что отменили старину, были вынуждены замолчать. Один из первых и лучших, кто преуспевал в этом новом роде русской поэзии, был г-н Сумароков, так что он сильно оспаривал у Ломоносова славу реформы версификации и постоянно заявлял о том, что он первый ее ввел. С правления императрицы Елизаветы вся старинная русская, а также предложенная Тредиаковским версификация на греческий и латинский лад, была отменена [fut proscrité] и навсегда уступила свое место новому способу [la nouvelle manière].

Примечание. Г-н Тредиаковский больше не осмеливался поднимать голову или сочинять стихи, с тех пор как Ломоносов и Сумароков стали выступать со своими одами и трагедиями, которыми были восхищены двор и почти вся нация. Ломоносов выдворил его из Академии, а Сумароков сделал его посмешищем в своих стихах, а именно в одной русской комедии. Поэтому он как будто покинул свет и начал трудиться как каторжник над русскими переводами сочинений Роллена. После двенадцати лет жизни в отставке он умер в Петербурге в 1768 году»[20].

Заметка состоит из трех абзацев. Только первый непосредственно относится к «Письму» Тредиаковского. Второй абзац уже посвящен реформе

[20] Мой перевод сделан по изд.: Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Изд. П. Перевлесского. С. 111–112; ср. другой перевод: *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. С. 480.

Ломоносова, а третий, добавленный, по всей видимости, много позже, кратко резюмирует историю дальнейшей жизни Тредиаковского.

В первую очередь нас интересует первый абзац. Содержание его довольно странно: автор пишет не о том, как он оценивает реформу русского стиха, изложенную в тексте Тредиаковского, а о том, что он, Штелин, сам дал повод для его написания. По Штелину, последовательность событий такова: его ода на победу при Перекопе была переведена Тредиаковским. Затем какие-то «знатоки» объявили, что в немецкой оде бесконечно больше гармонии, чем в русском переводе, после чего он (Штелин) убедил своего переводчика, что такая гармония немецких стихов необходимо должна быть достигнута и в русских стихах. В результате Тредиаковский написал свой трактат и это письмо. Правда, потом Штелин в своей заметке явно путается в аргументации, так как он не пишет о том, в какой мере письмо Тредиаковского соотносится с предыдущими событиями. Он не вполне корректно излагает предложение Тредиаковского, который будто бы «недостаточно понимал по-немецки, чтобы почувствовать эту гармонию в русских стихах, и решил, что подражание скансии латинской довольно плохо подходит к русскому стиху, считая, что он смог бы с бо̀льшим успехом подражать французской версификации». Очевидно, здесь явное недоразумение.

Во-первых, неверна хронология Штелина: «Новый и краткий способ» Тредиаковского вышел уже в 1735 году, почти за год до написания Штелином оды на победу при Перекопе (это было летом 1736 года). Первые свои реформаторские стихи Тредиаковский написал еще годом раньше, осенью 1734 года (поздравительные стихи новому президенту Академии Корфу). Обо всем этом Штелин, надо полагать, не знал. Он приехал в Петербург летом 1735 года и был занят другими делами. Но если его ода на победу при Перекопе не была поводом для трактата Тредиаковского, то как она соотносится с этим письмом? Ода Штелина написана четырехстопными ямбами, перевод Тредиаковского – согласно правилам его «Нового и краткого способа» – силлабическим девятисложником. Штелин, естественно, мог думать, что Тредиаковский просто не «чувствовал гармонию» стихов, потому что якобы недостаточно понимал немецкий язык. В действительности Тредиаковский прекрасно чувствовал немецкий язык, только он считал, как и писал в своем «Новом и кратком способе», что в кратких размерах русский стих не нуждается в урегулировании сильных мест. Об этом, очевидно, и состоялся разговор профессора Штелина с «переводчиком в ранге секретаря» Тредиаковским, после чего Тредиаковский решил написать на французском языке сокращенное изложение своей реформы. Но Штелин не разби-

рался в тонкостях русской просодии. Он хотел только, чтобы его стихи звучали в русском переводе подобно немецким, т.е. «с правильной скансией».

Интересно, что конфликт этот начался с оды на победу при Перекопе (т.е. в начале июня 1736 года), а не раньше. Ведь Тредиаковский перевел уже в апреле оду Штелина на день коронации императрицы. Но эта ода была написана шестистопными ямбами и простыми восьмистишиями с парной рифмовкой. Тут перевод семистопными хореями (т.е. гекзаметром, по Тредиаковскому) не вызывал, может быть, протеста у Штелина. По-видимому, первая ода с краткими стихами в переводе Тредиаковского была именно ода на победу при Перекопе. Удивительно только, почему Штелин не мог понять, что перевод силлабическими девятисложниками был совершенно «правилен», как по нормам академической практики, так и по «Новому и краткому способу». Об этом, наверное, и шел разговор, который Штелин упоминает в своей заметке. Но Штелину были непонятны доводы Тредиаковского, считавшего силлабический девятисложник вполне подходящим для оды размером. Показательно, что спустя короткое время Штелин выступил со следующей одой на взятие Азова, написанной 4–5- и 6-стопными ямбами, и эта ода вышла без русского перевода, случай исключительный для того времени. Немецкие академические оды публиковались, как правило, и на русском, и на немецком языке параллельно. Пока неизвестны причины этого исключения. Мне кажется более чем вероятным, что здесь сыграл роль конфликт Тредиаковского со Штелином. Возможно, в архиве Академии наук еще отыщется перевод Тредиаковского, не допущенный к печати Штелином. Конфликт Тредиаковского со Штелином помогает понять, почему русский поэт в октябре 1736 года решил направить Штелину французское письмо, повторяющее все то, что на русском языке было подробно изложено в «Новом и кратком способе», а на практике было опробовано и в оригинальных стихотворениях, и в переводах с немецкого языка.

Однако письмо Тредиаковского не имело желаемых результатов. По всей видимости, Штелин просто не понял, что реформа Тредиаковского – это большой шаг от чистой силлабики к силлаботонике, но не полностью повторяет немецкую метрику. Здесь особенно характерно то, как Штелин в своей заметке оценивает способности русского коллеги. Он пишет, что «Тредиаковский недостаточно понимал по-немецки, чтобы почувствовать эту [т.е. необходимую] гармонию в русских стихах». Иными словами, по мнению Штелина, чтобы достичь гармонии в русских стихах, следует эту гармонию сначала почувствовать в стихах немецких. Такой ход мыслей нам кажется несколько странным, но он не лишен определенной логики. В шко-

ле средненемецкой поэзии эпохи Просвещения было забыто, что и в немецкой поэзии не так уж давно (т.е. еще у Мартина Лютера) существовала силлабика. Готшед сам с удивительной убежденностью писал в своем знаменитом «Опыте критической поэтики», о том, что французская поэзия должна функционировать, как немецкая, т.е. с регулярным чередованием ударных и безударных слогов. Отклонения от регулярности во французской поэзии он объяснял плохим слухом французов[21]. При таком нормативном подходе неудивительно, что Штелин считал всякую силлабику просто плохими стихами «без всякой гармонии». Ученые доводы Тредиаковского, понятные тем, кто был знаком с русской и польской традицией, его, вероятно, даже не интересовали. Беда Тредиаковского заключалась, однако, в том, что судьба предложенного им обновления русского стихосложения так же, как и его собственная служебная карьера в Академии наук, в значительной степени зависели от Штелина. Не случайно, что после описанного конфликта переводов немецких академических од, которые бы соответствовали правилам Тредиаковского, уже не появлялось, оригинальных од Тредиаковский в это время тоже не писал. Очевидно, он уже тогда отошел от придворной поэзии, осознав, что не добьется признания со стороны академического начальства. В 1738 году он просит об отпуске и начинает заниматься переводами Ш. Роллена. Только в апреле 1742 года он выступает с одой к коронации Елизаветы – явно в надежде на поддержку со стороны новой императрицы. Но он опоздал. Молодой Ломоносов его опередил, сделав уже в декабре 1741 года перевод оды Штелина на день рождения и на вступление на престол новой императрицы. Стихи Ломоносова, которые полностью соответствовали требованиям немецкого начальства, сделали все предыдущие труды Тредиаковского излишними.



---

[21] *Gottsched I.* Chr. Versuch einer critischen Dichtkunst. Darmstadt, 1962 (Факсимильное воспроизведение 4-го изд. Лейпциг, 1751) S. 381–382.

«ГРЕЧЕСКАЯ ПРОСТОТА» И «СВЕТСКАЯ ВЕЖЛИВОСТЬ» В СТРУКТУРЕ ТРАГЕДИИ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО «ДЕИДАМИЯ»

С. М. Шаврыгин

В конце 1740-х – начале 1750-х годов происходило «встраивание» в систему русской литературы жанра классицистической трагедии, в котором «молодая национальная драматургия обрела ту форму художественного выражения позитивных идеалов обновленной государственности, которая полностью отвечала <…> общему уровню эстетического сознания эпохи»[1]. Классическая трагедия «требовала определенной модели человеческого характера, где индивидуальные свойства героя и его частная жизнь представали в обобщенном и сублимированном виде»[2]. Однако именно о том, какой должна быть эта «модель характера» и, шире, модель жанра, и разгорелись споры между тремя крупнейшими литературными авторитетами эпохи – М. В. Ломоносовым, А. П. Сумароковым и В. К. Тредиаковским. Выбор шел между двумя вариативными моделями – любовной трагедией Расина и политической Корнеля. Каждый из русских драматургов тяготел к одному из вариантов, создавая эстетические структуры на основе генерации, комбинирования и трансформации жанровых элементов[3]. На фоне общелитератур-

[1] *Стенник Ю. В.* Драматургия русского классицизма. Трагедия // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 108.

[2] *Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 352.

[3] *Клейн Й.* Ломоносов и трагедия // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 30–31.

ных процессов создание Тредиаковским трагедии «Деидамия» выделяется сложностью и новизной художественного эксперимента.

28 ноября 1750 года В. К. Тредиаковский доложил в академическую канцелярию, что им уже написана большая часть трагедии, работа над которой началась по устному приказу императрицы Елизаветы Петровны. При жизни автора трагедия «Деидамия» не была издана и уж вовсе никогда не ставилась на сцене. Однако напечатанная в 1775 году пьеса Тредиаковского непременно оказывалась в центре внимания всех, кого так или иначе касались проблемы становления русского театра, развития драматургии и судьбы жанра трагедии в историко-литературном процессе XVIII–XIX вв.

Одним из самых внимательных читателей и критиков оказался известный русский драматург и историк театра кн. А. А. Шаховской. Отзыв его о пьесе Тредиаковского малоизвестен, поэтому мы позволим себе привести его полностью. В одной из своих статей из «Летописи русского театра» иронически-насмешливо он высказал следующее: «Успехи молодого офицера Сумарокова, который едва ли был тогда не кадетом, когда В. К. Тредьяковский уже риторствовал, будучи профессором красноречия, возбудили в нем желание придушить самонадеянность легонького сочинителя полновесною трагическою *штукою*[4], извлеченною тяжелым трудом не из своей головы, но из героической древности, и он написал, в 4000 ямбических экзаметров, *Деидамию*, по правилам Аристотеля и во всей греческой простоте, скрашенной светской вежливостью, которая особенно видна в приготовлении царя *Ликодема* к принятию Ахейского Посольства. <...> Деидамия, напечатанная[5] в 1750 году, по чрезвычайной огромности своей не могла нигде быть игранною, и не взирая на то, что автор знал греческий язык и изучил древних поэтов, трагедия его столько же похожа на древнюю гречанку, как и сухая француженка *Федра* Прадонова. Сей образец языка и стихотворства старшего современника Сумарокова ясно доказывает, чем обязаны наш театр и драматическая словесность сопернику Тредьяковского, отделявшемуся от него как светлое облако от грязной земли». Далее Шаховской, как бы оправдывая автора «Деидамии», поместил примечание: «В доказательство, что большая часть недостатков происходила у тогдашних поэтов от неопределительности русских слов и речи, служат довольно поря-

---

[4] Здесь и далее выделения курсивом принадлежат А. А. Шаховскому.

[5] Надо читать: написанная. Здесь, по-видимому, вкралась опечатка редактора, не сумевшего прочитать очень неразборчивый почерк драматурга, либо ошибка самого А. А. Шаховского.

дочные стихи Тредьяковского, написанные им на образованном уже французском языке»[6].

Первое, на что обращает внимание Шаховской, – это литературное соперничество Сумарокова и Тредиаковского. Критик оценивает эту ситуацию в пародийно-травестийном стиле: мы как бы слышим голос маститого писателя, уничижительно отзывающегося о самонадеянности молодого кадета, претендующего на то, чтобы называться сочинителем, не имея на это знаний и права. Мнение Шаховского очень определенно: он полностью на стороне Сумарокова, не только автора первых национальных трагедий, но и первого истинного драматического поэта. Тредиаковский же для него, прежде всего, ритор, профессор красноречия, но не поэт, его творчество за исключением стихов, написанных на французском языке, – «грязная земля», необлагороженная, неочищенная светом истинной поэзии.

Однако точку в споре, по-видимому, поставил сам Тредиаковский. Посмертное издание по завещанию Тредиаковского получило посвящение Сумарокову. Тем самым снимался вопрос о соперничестве двух поэтов в области драматургии, о приоритете в создании образцовой национальной трагедии.

Тем не менее не снимался вопрос об оригинальности того пути, который предложил Тредиаковский, о своеобразии той модели жанра, который нашел воплощение в «Деидамии».

Этой проблемы касается и Шаховской в своем отзыве. Прежде всего, он отмечает нехарактерные для жанра внешние признаки: «чрезвычайную огромность», «в 4000-х ямбических экзаметров». Здесь Шаховской, человек искушенный в правилах стихосложения, допускает ироническую неточность, определяя александрийский стих, которым пьеса написана, как «ямбический экзаметр», видимо, чтобы подчеркнуть архаизированность сюжета («из героической древности»), и почти вдвое преувеличивает стиховой объем (4000 стихов), когда по подсчетам самого автора текст содержит более 4000 полустиший (если учитывать цезуру) или 2718 строк. Эти признаки делают пьесу совершенно несценичной и больше присущи эпическим, а не драматургическим жанрам.

Шаховской, несколько утрируя, подчеркивает недостаток драматургического дарования у Тредиаковского (его трагедия создана тяжелым трудом

[6] *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар и Пантеон. 1842, № 2. С. 6–7.

и рождена не вдохновением и фантазией [«не из своей головы»], а буквальным следованием античному героическому мифу).

Особенно подчеркивает Шаховской такую особенность жанрово-стилевой поэтики этой трагедии, как стремление к «греческой простоте», но «скрашенной светской вежливостью». Критик имел в виду намерение Тредиаковского, хорошо знавшего античную поэзию, следовать общим законам построения древнегреческой трагедии и воспроизвести античный тип жанра. В то же время, создавая характеры своих персонажей, манеру их поведения и речи, Тредиаковский вольно или невольно приписал древним грекам современные нравы светского общества, осуществив тем самым соединение «греческой простоты» и «светской вежливости». Шаховской в подтверждение цитирует большой отрывок из пьесы, разговор Ликодема, царя Скироса, и Вулевполема, его первого министра и военачальника, обсуждающих, как им благопристойнее принять ахейское посольство во главе с Улиссом, и стремящихся соблюсти при этом все правила светского этикета и приличий XVIII века. Это позволило Шаховскому упрекнуть Тредиаковского, что его трагедия обработана в духе не древнегреческой, а современной французской драматургии. Перечисленные свойства трагедии Тредиаковского Шаховской рассматривает как недостатки в духе традиционалистских представлений своего времени, считая путь, предложенный Тредиаковским, неплодотворным.

Шаховской первым заметил наличие в структуре пьесы «разнородных», «противоречиво входящих в нее жанрово-стилистических элементов»[7], что определяет «многоплановость» и «полифонизм» трагедии, подготавливающей «новую стилевую окраску драмы на античные сюжеты»[8]. Тем не менее, современные жанрово-стилистические интерпретации трагедии[9] строятся на априорном принятии идеи безусловного следования Тредиаковским классическим (античным) и современным (французским) образцам и нацелены на поиски средств осуществления автором строгого единства драматургического действия и жанрового монизма.

Отчасти такой подход находит опору в ссылках самого Тредиаковского на авторитеты Аристотеля, Горация, античных трагиков, современных

---

[7] *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 93.

[8] *Тахо-Годи А. А.* Античные источники и стиль трагедии Тредиаковского «Деидамия» // Іноземна філологія. Львів, 1972. Вип. 28, № 10. С. 85–89.

[9] См.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия XVII–XVIII веков. С. 84–96; *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981. С. 56–59.

французских теоретиков и драматургов, например, Пьера Корнеля, в «Перечневом описании» и «Рассуждении о комедии вообще»[10]. Одновременно можно заметить, что в основе эстетического сознания русского писателя находится идея непрерывного прогресса и совершенствования культуры и отсутствия всякого разрыва между античной, европейской и русской литературами. «В нынешнее совершенство не вдруг оне пришли, но по степеням: человеческого разума такое есть состояние, что одна его мысль к другой подает причину, всегда ж с некоторым или наращением, или исправлением, или убавлением первыя»[11]. Поэтому для Тредиаковского нет никакой принципиальной разницы между древнегреческой и европейской драмой: «нынешняя европейская комедия, на каком бы она языке ни была сочинена, и представлена, есть не что иное как токмо оная греческая, в совершенство уже там же приведенная комедия»[12]. Драматург смело соединяет древнюю и новую трагедии, используя элементы текстов разных эпох и «языков». Этим отчасти объясняется множество литературных источников сюжета «Деидамии».

Основное сюжетное событие заимствовано драматургом у Аполлодора. Это миф об Ахиллесе, переодетом в женское платье и спрятанном матерью Фетидой на остров Скирос, и греческом посольстве во главе с Одиссеем, с помощью хитроумной уловки обнаружившим Ахиллеса среди девушек при дворе царя Ликомеда (у Тредиаковского Ликодема), в одну из которых (царевну Деидамию) Ахиллес был влюблен. Однако сам автор «Деидамии» признавал, что это не трагедийный сюжет, «больше приличествующий комедии». Действительно, в античной поэзии этот сюжет, основу которого составляет ситуация переодевания юноши в женское платье, разрабатывался чаще всего как травестийно-эротический, если акцентировался мотив любви Ахилла и Деидамии (как у Биона), либо мелодраматический, если акцентировался мотив вдовства Деидамии и ее разлуки с сыном Нептолемом (как у Квинта Смирнского). Для того, чтобы превратить его в «грунт трагедии», Тредиаковскому пришлось прибегнуть к целому ряду других литературных источников, полный перечень которых еще не выявлен. Среди древнегреческих называются «Антигона» Софокла и «Ифигения в Авлиде» Еврипида,

---

[10] *Тредиаковский В. К.* Деидамия. Трагедия // Сочинения Тредьяковского. Т. 1. Издание Александра Смирдина. СПб., 1849. Перечневое описание. С. 583–584; *Тредиаковский В. К.* Рассуждение о комедии вообще // Сочинения Тредьяковского. С. 411–430.

[11] *Тредиаковский В. К.* Рассуждение о комедии вообще. С. 413.

[12] Там же. С. 411.

среди новоевропейских – «Ифигения» Расина, опера Метастазио «Ахилл на Скиросе», к ним можно добавить сюжет трагедии Пьера Корнеля «Гораций», из которой Тредиаковский заимствовал приемы построения героического характера в рамках патриотической политической темы, соотнося борьбу Рима и Альбы с войной Греции и Трои, а черты Горация с образом мыслей и действий Ахилла, воодушевленного Улиссом для похода на Трою.

Количество возможных источников (а все эти пьесы, несомненно, были известны автору «Деидамии») свидетельствует о той огромной подготовительной работе, которая предшествовала рождению трагедийного сюжета большого объема. Таким образом, Тредиаковский разрушил однородность первоначального «грунтового» сюжета, привнеся ситуации, ему не родственные и по природе первоначально чуждые. Подобное соединение травестийных полукомических событий с трагедийными мотивами изначально не могло породить жанрово однородного сюжета. Вероятно, Тредиаковский осознанно стремился создать «героическую трагедию», однако практика пришла в противоречие с теорией, замысел – с его реализацией.

Соединение «греческой простоты» со «светской вежливостью», то есть жанрово-стилевую двуплановость трагедии Тредиаковского, можно рассматривать как один из основополагающих принципов складывающейся поэтики драматурга, в рамках которой воплощается сложный художественный замысел. Осуществление этого принципа можно уловить уже в структурном соотношении частей пьесы.

В жанрово-стилевом отношении трагедия Тредиаковского распадается на три структурные части, тем самым создается впечатление мозаичности сюжетно-композиционного целого, что усиливается еще и совершенно разной стилистической окраской.

Первая часть трагедии – история любви Ахилла к Деидамии и соперничество Навплии, в порыве ревнивой страсти доносящей Ликодему о том, что среди девушек скрывается переодетый юноша – реализуется в первом действии пьесы и написана в жанровой традиции любовной трагедии, восходящей к творчеству Расина. Кроме того, история любви Ахилла и Деидамии воспета в стиле галантно-аллегорической поэзии, явно напоминающей ранние любовные стихи Тредиаковского и его перевод повести Тальмана «Езда в остров любви». Однако эта часть трагедии, важная сама по себе, не формирует целого и не становится фундаментом драматургического действия. Ревность Навплии, соперницы Деидамии в любви, должна была стать центром трагической интриги. Но этого не происходит. Сообщение Навплии становится известным царю, когда он уже фактически знает о цели

прибытия греческого посольства и о скрывающемся юноше, историю которого рассказывает ему воспитатель Ахилла Хирон. Происходит скорее эпический переход к другой теме.

Развертывается содержание второго блока – поиски Улиссом Ахилла, – полностью реализующееся в третьем действии. Помимо того, что это самая «эпическая» часть пьесы, потому что центральное место в ней занимает рассказ Улисса о причинах Троянской войны, драматургически она воспроизводит традиции героической политической трагедии, заложенные в творчестве Корнеля. При этом любовный сюжет отходит на второй план и перед нами предстает совершенно иной Ахилл, почувствовавший свое истинное героическое предназначение и фактически готовый отказаться от Деидамии. Кроме того, Тредиаковский – поэт и филолог – увлекается здесь стилевой игрой, сочетая высокие героические монологи с прозаически-бытовыми сценами, изложенными опрощенным, близким к разговорному языком.

Для того чтобы объединить две первые части и возвести действие трагедии на необходимую мировоззренческую высоту, автор создает третью часть, реализуемую в пятом действии – жертвоприношение Деидамии Диане, обещанное Ликодемом и затребованное теперь богиней. Теперь Деидамия готова отказаться от личного счастья во имя долга и родовой чести. Эта часть написана в соответствии с традициями трагедии рока и жертвы, прямо восходящей к древнегреческим образцам. Таким образом, семиотика трагедии подчинена последовательному развертыванию концептов: любовь – героическое деяние – рок и жертва, – представляющих собой мировоззренчески-концептуальную основу произведения.

Композиционно трагедия Тредиаковского построена совершенно необычно не только для трагедии, но и вообще для драматургического жанра. Особенно ясно это становится, если сравнить ее с сюжетами трагедий Корнеля, Расина, Сумарокова, Ломоносова. В них во всех выполняется принцип единства сценического действия, динамично развивающегося вокруг центрального события, и единства жанрово-стилевой организации.

Фактически в пьесе Тредиаковского игнорируется одно из основных требований классической драматургии, сформулированное Корнелем (именно на его теоретические рассуждения опирался Тредиаковский) следующим образом: единство действия заключается в единстве интриги или препятствий, с которыми встречаются главные действующие лица, а для трагедии – в единстве опасности, независимо от того, преодолевает ли ее

герой или гибнет в борьбе с нею[13]. Даже если в пьесе несколько опасностей для героя, все они должны вытекать друг из друга. В «Деидамии» эти «кризисные» ситуации совершенно разнородны: интрига Навплии, прибытие греческого посольства, требование Дианы принести в жертву Деидамию.

Несмотря на совершенно недраматургический принцип построения сюжета, его цельность и внутреннее единство в пьесе не исчезают. Он не распадается на отдельные ситуации. Формально это реализовано в том, что второе и четвертое действия представляют собой искусное смешение всех трех сюжетных мотивов. Кроме того, между структурными частями существует концептуальное смысловое единство, определенное авторской логикой: любовь героев друг к другу, ее отступление, почти разрушение перед общественным и историческим долгом героя и ее возрождение перед лицом судьбы и неизбежной смерти героини. В своей пьесе Тредиаковский фактически соединил три типа трагедии: любовную, патетико-героическую, рока и жертвы. Все эти новации разрушали классическую драматургическую природу пьесы, придавая ей эпичность и порождая движение эстетического сознания внутри самого жанра. Так в пьесе Тредиаковского происходит сближение и органическое сращение стилей, сюжетов, жанров, что приводит к обогащению и драматургического и эпического начал, предваряющее новое понимание природы драматургического искусства в XIX и, особенно, XX веке.

---

[13] *Корнель П.* Рассуждения о трех единствах – действия, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 384.

«РАССУЖДЕНИЕ О КОМЕДИИ ВООБЩЕ» В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПЕРВЫХ РУССКИХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ О ДРАМАТУРГИИ. ВОПРОСЫ ДАТИРОВКИ И СОДЕРЖАНИЯ

М. Ферраццu

Первые теоретические размышления о драматических жанрах – трагедии, комедии и трагикомедии – начали вызревать и распространяться в России на рубеже XVII–XVIII вв. Раньше всего описания сочинений, предназначенных к представлению на сцене, появились в «Поэтиках», своего рода учебниках, которыми пользовались в духовных коллегиях, – украинских, а затем и русских.[1] Речь идет о текстах в основном на латыни и рукописных, где обычно определение двух основных драматических жанров – трагедии и комедии – ведется в плане противопоставления и ограничивается перечислением немногих основных черт, почти исключительно относящихся к художественному материалу. «Трагедии» определялись как произведения, предметом которых были гибельные события, а главными действующими лицами – благородные и прославленные люди; «комедии» же, напротив, должны были воспевать низменные и часто смехотворные события из жизни людей низкого происхождения. Только в начале XVIII в. начинают встречаться первые попытки привлечь внимание читателей не только к предмету

[1] На эту тему см. полный и до сих пор актуальный обзор: *Перетц В. Н.* Из начального периода русского театра. СПб., 1907.

повествования, но также к внутренней организации самого повествования, то есть к конструктивному канону. В этом отношении особого упоминания заслуживает сочинение «De arte poetica» Феофана Прокоповича, которое, будучи опубликовано только в 1786 г., как известно, состоит из лекций курса, читанного украинским монахом в 1705 г. в Киево-Могилянской коллегии, и которое, особенно после перевода Прокоповича в Петербург в 1716 г., имело широкое влияние и в России. Вернувшись из своего трехлетнего пребывания в Риме и путешествия в Германию, Феофан по следам итальянских неолатинских теоретиков XV–XVI вв., глубоко изученных им в иезуитской коллегии св. Афанасия, представил в своем курсе основы изучения как Аристотеля, так и великих латинских мастеров, и среди многих иных тем большое место отвел как раз сочинениям, предназначенным для сцены.

Несмотря на недавние исследования, показавшие, что «Поэтики» имели гораздо большее число читателей, чем считалось, ясно, что с появлением печатных сочинений на русском языке распространение знаний о драматической поэзии испытало заметный рост. Среди первых популяризаторских текстов несомненной важности В. Н. Перетц упоминает перевод «De inventoribus rerum» урбинца Полидора Виргилия (Polydorus Vergilius)[2], сочинение энциклопедического характера, опубликованное в 1720 г., где, помимо прочего, трактовались и общие проблемы, касающиеся трагедии и комедии[3].

В десятилетии 1720–1730 гг. помимо этого произведения, – несомненно, интересного, поскольку, кроме объяснений художественной природы, оно предлагает также исчерпывающий иллюстративный материал исторического развития рассматриваемых жанров, двигаясь в пространстве от греческого мира к латинскому, – кажется достойным упоминания перевод «Entretiens sur la pluralité des mondes» Б. Фонтенеля, выполненный

---

[2] Там же. С. 11–15.

[3] «De inventoribus rerum», впервые изданное в Венеции в 1499 г. и предложенное русской публике в переводе Феофилакта Лопатинского («Полидора Виргилия Урбинскаго осмь книг о изобретателех вещей. Переведены с латинскаго на славеноросcиийский язык в Москве и напечатаны повелением великаго государя царя и великаго князя Петра Перваго всероссийскаго императора в лето Господне 1720 майа в 5 день»), является одной из многих «энциклопедий», распространенных в гуманистическую эпоху. Сочинение Полидора Виргилия, весьма благосклонно принятое и за пределами Италии, дошло в различных изданиях, среди которых каноническое – Базельское (1554) – появилось еще при жизни автора. Что касается России, то, помимо издания 1720 г., следует указать издание 1782 г. (на этот раз перевод выполнен И. Н. Тредиаковским), выпущенное по инициативе Н. И. Новикова (См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в. 1725 –1800. М.;Л., 1962. Т. 1. С. 153. № 920).

А. Д. Кантемиром[4]. Как хорошо известно, этот труд был опубликован в 1740 г., когда Кантемир, находившийся за границей уже около восьми лет, нашел возможность установить личные контакты с известнейшими представителями интеллектуальных кругов современной Франции, среди которых был и сам Фонтенель, но в действительности эта работа была завершена десятью годами раньше, в то время, когда, будучи еще в России, Кантемир участвовал вместе с В. Н. Татищевым и Феофаном Прокоповичем в деятельности «ученой дружины», которая на рубеже 1720–1730 гг. играла основную роль в попытках согласовать наследие русской культуры семнадцатого столетия с реформаторским порывом, вызванным петровскими преобразованиями. Естественно, в сочинении, созданном простым, хотя и нелегким переводческим трудом, еще нет и следа кодификаторского устремления, которое будет присуще в великие годы классицизма Тредиаковскому, Сумарокову и Ломоносову, сознательно посвятившим себя честолюбивому проекту теоретического упорядочения основ новой литературы. И, тем не менее, как уже отмечалось в других местах[5], философские материи, затрагиваемые Фонтенелем, и его многочисленные объяснительные метафоры не могли избавить Кантемира от пусть и кратких вставок теоретического характера, которые иногда касаются и драматических жанров и свидетельствуют о редкой по тем временам интеллектуальной открытости. Интересные наблюдения над театральными сочинениями находятся также в письме, написанном приятелю одним сицилийцем, находившимся в Париже[6], и переведенном с французского языка Кантемиром за несколько лет до «Разговоров» Фонтенеля и, как они, богатом подробностями о театральных обыкновениях Запада. «Имеется здесь много феатров, – пишет среди прочего итальянец в переводе Кантемира, – которые всегда суть отверсты во увеселение любящих таковое зрелище: в одном отправляются оперы, а в другом –

---

[4] «Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла...» // Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. СПб., 1868. Т. 2. С. 390–429.

[5] См.: *Ferrazzi M.* Il genere romanzesco nella Russia del Settecento // Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Slavistica. № 3. 1995. P. 199.

[6] «Перевод с италианскаго на французской язык некоего италианского письма, содержащего утешное критическое описание Парижа и французов, писанного от некоего Сицилийца к приятелю (на славянороссийской язык переведено с французскаго в царствующем С.-Петербурхе, лета Господня 1726)» // Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Т. 2. С. 359–383. Этот труд составляет первый опыт Кантемира в переводе с французского.

комедии и трагедии. Каждая артель (сих комедиантов) желает, чтоб побольше в себе привлещи зрителей, но народ там наипаче сбирается, где больше смеху бывает, и для того италианцы преуспевают более, нежели французы, от простоты народной»[7]. В отрывке кажется заслуживающим внимания, прежде всего, упоминание «Théâtre Italien», храма итальянской комедии *дель арте*, и его спектаклей, которые – в 1726 г., переводя «Итальянское письмо», Кантемир, конечно, не мог этого предвидеть – по истечении каких-нибудь пяти лет будут играны непосредственно при русском дворе и которые, впрочем, поэт сам будет наблюдать воочию (во время пребывания во Франции).

В любом случае, поскольку обе работы Кантемира должны были еще долго дожидаться обнародования, в течение 1730-х гг. гораздо большую популяризаторскую эффективность имели несколько печатных сочинений газетного типа, появившиеся в 1733, 1738 и 1739 гг. в «Примечаниях на Ведомости». Ссылаюсь, в частности, на следующие четыре статьи: «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях» (1733, с. 44–46), «Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера» (1738, с. 17–21, 33, 34, 39–49), «О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих» (1739, с. 85–86), «О немых комедиантах у древних» (1739, с. 87). На первый труд, еще раньше В. Н. Перетца, указавшего на него как на один из старейших источников распространения неоклассической теории драмы, обратил внимание П. О. Морозов[8]. В 1913–1914 гг. историческую ценность документа вновь подчеркнул В. Н. Всеволодский-Гернгросс, который в исследовании о русском театре времен Анны Иоанновны справедливо отметил тот факт, что «Ведомости» приняли решение предложить своим читателям широкое изложение проблем, касающихся театральных зрелищ, именно в тот год, когда двор выписал вторую труппу итальянских артистов комедии *дель арте*, а типография Академии наук начала издавать русский и немецкий перевод ее репертуара[9]. Очевидно, утверждает русский ученый, что, хотя комедия масок и явно отклонялась от классического канона, деятельность комических актеров из Италии немало способствовала возникновению историко-теоретического

---

[7] Там же. С. 370.

[8] См.: *Перетц В. Н.* Из начального периода жизни русского театра. С. 11.

[9] См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при Императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914. С. 19.

интереса к дискуссиям о жанре комедии или, по меньшей мере, повлияла на принятие решения издателями «Ведомостей» доставить своей публике точные сведения о предмете, включая его проблематику в широкий историко-теоретический контекст, открытый также и жанру трагедии.

В первую очередь, неизвестный автор[10] старается убедить читателей в литературном достоинстве драматических жанров, рассматривая их в целом. Явно будучи осведомлен об остаточном недоверии, питаемом россиянами по отношению к различным театральным зрелищам, он начинает свое изложение не только с обращения к миру греко-римской античности, напоминая о ее великом наследии, облагороженном теоретическим вкладом таких философов, как Аристотель, но также подчеркивает постоянный успех, каким трагедия и комедия пользуются у современных наиболее уважаемых цивилизованных народов – две историко-культурные отсылки, которые, вводя сравнительно-историческую перспективу, не могли не навести на размышление, пусть краткое и поверхностное, о положении современной России. Особенно рассчитан на народные обычаи также открытый призыв бесстрашно отбросить предубеждения религиозного характера: драматические жанры, утверждает автор, суть «невинные забавы», способные не только веселить и подстегивать умственную деятельность, но также исправлять возможные дурные наклонности.

Как видим, здесь уже утонченно-классическая концепция: угол зрения критика сходен с тем, какой примут все крупнейшие распространители и защитники трагедии и комедии, сходны также особенно доводы, выдвину-

---

[10] Статья появилась без указания имени автора. Тем не менее, поскольку, благодаря присутствию инициалов, оказалось возможным установить, что большинство статей литературно-художественного характера, выходивших с 1738 г. (также «Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера» того же 1738 г., и о ней – ниже), принадлежат перу Якоба фон Штелина, который в это время следил также за изданием немецкого варианта «Ведомостей». (См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати... М., 1966. Т. 4. С. 51 и сл., № 49–121; С. 170 и сл., № 212). Л. М. Старикова задалась вопросом, нельзя ли приписать Штелину также рассматриваемую статью 1733 г.? По утверждению исследовательницы, того факта, что немецкий академик прибыл в Россию только в 1735 г., недостаточно, чтобы опровергнуть ее гипотезу: действительно, Штелин находился в сношениях с Академией еще до своего приезда в Санкт-Петербург и даже диссертация «О позорищных играх или комедии и трагедии» могла быть «экзаменационным сочинением», которое члены Академии ему предложили, прежде чем принять решение о вызове. (См.: Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Вып 1. Сост. Л. М. Старикова. М., 1995. С. 74 (Приложение к ежегоднику «Памятники культуры. Новые открытия»). Далее ссылки на страницы при цитировании «Ведомостей» даются в тексте в круглых скобках.

тые в защиту художественной и нравственной правомерности «низкого» рода, доводы, которые пятнадцатью годами позже А. П. Сумароков убедительно подытожит в формуле, пользовавшейся большим успехом:

Свойство комедии – издевкой править нрав;
Смешить и пользовать – прямой ее устав[11].

Возвращаясь к серии статей, опубликованных в «Примечаниях» в 1730-е гг., на статье «Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера» (1738 г.), в связи с ее особенностями, следует остановиться коротко. Определенный интерес имеет для нас, прежде всего, начальная часть труда, где перед исторической справкой об оперном жанре автор старается предложить его определение. Как и его предшественники, он, конечно, следует по пути сравнения, и здесь, чтобы лучше осветить природу музыкального сочинения[12], возвращается к характерным чертам комедии, равно как и трагедии: «Опера называется действие, пением отправляемое; трагедия изъявляет представление печальное, а комедия значит веселое позорище. В сей последней показываются свойственно лица только посредственнаго, а иногда и самаго низкаго состояния, и ея сатирическое содержание ясно поттверждает, что неразумныя поступки и дерзостное безумие ко вреду тех людей, которые оное имеют, бывают посмеянием наказаны. Печальное действие от сего уже во всем отменно. Его представления все важны, свойства его главнейших лиц состоят в одних только великих пристрастиях, а нравоучительное содержание всего действия показывает при окончании, что охуждаемыя похоти и пороки всегда печальной конец получают, а добродетель по претерпении всех утеснений и несчастливых случаев напоследок победою и щастием награждена бывает» (67).

Ближе к рассматриваемой здесь теме стоит первая статья, появившаяся в 1739 г., «О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих», где внимание вновь обращено на требование воспитывать в русской публике более прогрессивную концепцию театра, окончательно развенчивая нравственные оговорки, еще очень распространенные среди его противников. Знающий разрушительную силу страстей, – рассуждает автор

---

[11] *Сумароков А. П.* Избранные сочинения. Вступ. ст. и подгот. текста. П. Н. Беркова. Л., 1957. (Библиотека поэта, большая серия). С. 121.

[12] Статья об опере подписана инициалами «С» (Штелин) и «А» (Адодуров, переводчик). Об атрибуции Штелину см.: «Театральная жизнь России»... С. 74.

(вероятно, академик Штрубе де Пирмонт[13]), – старается всеми способами от них избавиться. На пути к самообладанию и нравственному совершенству театральные зрелища могут предложить ценнейшую помощь. Действительно, если их правильно использовать, они могут оказывать педагогическое действие, как в индивидуальном, так и в общественном плане, гораздо более эффективное, нежели достигнутое чтением книг, намного менее живых и наглядных, но даже нежели основанное на самой жизни, часто столь запутанной и стыдливой, что это препятствует проявлению ее скрытых воспитательных возможностей. Тому, кто питает опасение, что изображение человеческих страстей, так сказать, несмягченное, может вызвать явление подражания, автор замечает, что все-таки в большинстве случаев намерение театральных писателей, «дабы в нас такое чувствование причинить, которое бы от комедиантского весьма различно было» (342). Как позже будет происходить с романом, здесь явственно стремление – по тем временам довольно смелое – навязать концептуальный переворот, в результате которого вымысел становится образом истины; а в конкретном случае комедии (в дидактическом плане уравненной с трагедией) то, что традиционно рассматривалось источником низкого развлечения, если не повреждения нравов, превращается в поприще упрочения мудрости и добродетели. Страсти и пороки, в конечном счете, будто бы выводятся на сцену для того, чтобы сделать очевидными их плачевные последствия, отчего все театральные зрелища можно рассматривать как «полезное учение» (338).

Очерк «О немых комедиантах у древних», вышедший в том же 1739 г. и приписываемый тому же Штрубе де Пирмонту, также представляет определенный интерес. Посвященный, как утверждается, «способам представления пьес на театре», в действительности он не идет дальше подробного описания искусства римских мимов, превратностей их судьбы при разных

---

[13] Фридрих Штрубе де Пирмонт, немец, родившийся в Ганновере, поступил на русскую службу около 1730 г. в качестве секретаря посольства. После нескольких поездок за границу и периода работы у фон Бирона был призван занять академическую кафедру «юриспруденции и политики». Автор многочисленных публикаций историко-юридического характера. Умер в России около 1790 г. (Более подробно о его деятельности см.: *Пекарский П. П.* История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1870. Т. 1 С. 671–689). Статья «О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих», подписанная инициалами «В» и «С», как и «О немых комедиантах у древних». появившаяся в том же 1739 г., была приписана ему академиком Миллером (См.: *Миллер Г. Ф.* История Академии наук с продолжениями Шриттера // Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1890. Т. 6. С. 493). «В» – инициал переводчика, возможно С. Волкова.

римских императорах, известности и уважения, достигнутых ими не только в Риме, но и за его пределами – в Греции и Карфагене. В аспекте предпринятого нами исследования следует выделить «ведущую» идею работы – утверждение о том, что искусство древних мимов должно быть воспринято и вновь поставлено во главу угла современными театральными деятелями, особенно итальянскими и английскими, которые, как считает автор, вместо этого в большинстве своем обратились к исполнению более низкого качества, чья единственная цель – возбуждение самых вульгарных инстинктов публики. Противопоставление Рима, Греции, Карфагена Англии и Италии явно напоминает один из множества вопросов, обсуждавшихся в ходе «спора Древних и Новых». Оно, хотя и в совсем скрытом виде, стремится ввести поучение нравственного свойства. Как будут делать и великие классицисты, предполагаемый автор статьи (Штрубе де Пирмонт), кажется, хочет предупредить своих читателей, что внутри «низкого» жанра, правомерного и позволительного самого по себе, сосуществуют театральные сюжеты и техники исполнения различных уровней. И если нельзя отрицать, что соблюдение правил украшения и меры зависит, прежде всего, от авторов и исполнителей, тем не менее, следует помнить, что, делая правильный выбор, и зрители могут содействовать восстановлению художественного достоинства и ценности комедии.

Независимо от хронологии, мы полагаем, что предлагаемый беглый обзор грешил бы серьезным недочетом, если не упомянуть вклад в распространение основных сведений о театре, в частности о комедии, внесенный в эти годы В. К. Тредиаковским, переводчиком сценариев, игравшихся итальянскими комиками в Санкт-Петербурге с 1733 по 1735 гг.[14] Речь пойдет не столько о беглых, хотя и интересных разъяснениях теоретического плана, рассеянных в «перечнях» упоминаемых сценариев[15], сколько о сочинении,

---

[14] Напомним, что авторство переводов сценариев итальянских комедий *дель арте*, игравшихся при дворе между 1733 и 1735 гг., остается до сих пор предметом научной дискуссии. См.: *Перетц В. Н.* Итальянская интермедия 1730-х годов в стихотворном русском переводе // Старинный театр в России в XVII–XVIII вв. Сб. ст. / Под ред. В. Н. Перетца. Пг., 1923. С. 143–179. и *Ferrazzi M.* Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa… P. 66–70.

[15] Например, в перечне «Француза в Венеции», где читаем, что «любовь, и свадьба Сильвиева и Одоардова с дочерьми панталоновыми, не что иное, как Эпизод, […] которой делает завязку и развязание в сея комедии», Тредиаковский останавливается на слове «эпизод», объясняя, что это «звание пиитическое, которое значит некоторое другое деиствие присовокупленное к начальному делу по нужде, или по правдоподобию». В перечне «Обмана благополучного», как и в «Напастях щастливых Арлекину», напротив, читаем, что любовь между разными

специально посвященном жанру комедии – «Рассуждении о комедии вообще». Как известно, этот небольшой трактат был предпослан Тредиаковским в качестве предисловия к переводу комедии Теренция «Евнух», завершенному в течение 1752 г. и оставшемуся в рукописи[16]. Следовательно, его, кажется, можно отнести к тому же году или, скорее, к 1751, то есть, к периоду, гораздо более позднему, нежели рассматриваемый. Но некоторые данные вызывают сомнения по поводу данной датировки. В «Сочинениях» Тредиаковского, изданных Смирдиным в 1849 г.[17], интересующее нас произведение носит заглавие: «Рассуждение о комедии вообще». Оно несколько отличается от рукописного, являющегося предисловием к переводу комедии Теренция «Рассуждение о комедии вообще и в особлисти»; кроме того, в нем отсутствует заключительная часть, где Тредиаковский, опираясь на предшествующее теоретическое изыскание, мотивирует выбор такого автора, как Теренций. Учитывая эти различия, некоторые ученые выдвигали предположение, что этот маленький трактат был задуман в 1730-е годы, сразу по возвращении из Франции, а потом в 1751 или 1752 г. использован в качестве предисловия к переводу «Евнуха»[18]. Гипотеза эта представляется

парами молодых людей и слуг, «не что иное, как прибавок, которои служит к завязке всея комедии». (Цит. по изд: *Перетц В. Н.* Италианские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг., 1917. С. 180, 247, 301).

[16] Судя по списку произведений Тредиаковского, изданному в 1775 г. при трагедии «Деидамия», печатание перевода «Евнуха» намечалось на следующий год. В действительности, поскольку не дошло ни одного экземпляра текста, датируемого 1776 г., ни убедительных свидетельств о таковом, считается, что список 1775 г. предусматривал ряд публикаций, впоследствии не осуществленных. (См. *Пекарский П. П.* История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 168). Из «Евнуха» Тредиаковского сохранилось лишь первое действие (см.: «Евнух» В. К. Тредиаковского. Подготовлено к печати Л. Б. Модзалевским // XVIII век. Сб. статей и материалов. М.;Л., 1935. С. 311–326).

[17] *Тредиаковский В. К.* Сочинения. СПб.: Изд. А. Смирдина, 1849. Т. 1. С. 411–430. (Полное собрание сочинений русских авторов). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы.

[18] В пассаже рукописного «Рассуждения», предпосланного «Евнуху», отсутствующем в печатной версии «Сочинений» 1849 года, Тредиаковский утверждает, что перевел комедию Теренция для того, чтобы его трагедия «Деидамия» имела, как обычно все русские трагедии, «товарища»: «Теперь, при окончании, должно объявить нечто о переводе моем Терециева Евнуха. К труду сему побудила меня трагедия Деидамия, которую я сочинил в прошлом 1750 годе. Что об ней знающии и незнающии, беспристрастный, и завиствующий рассуждают, о том я не весьма пекусь [...] Как то ни есть; только сочинена мною трагедия, а оставлять ее одну и без товарыща мне уже самому не похотелось. [...] Собственную [комедию] сочинить, не нашел я в себе столько ни довольства ни способности: известно, что на сочинение комедии почитай

далеко не безосновательной. Основные тексты, из которых Тредиаковский заимствует свою теоретическую аргументацию и на которые, впрочем, ввиду признанного авторитета их авторов, часто дает прямые указания, это – канонические тексты французского классицизма («Поэтическое искусство» Буало и «Размышления о поэтическом искусстве нынешнего времени и сочинениях поэтов древних и новых» аббата Рапена[19]), которые во время пребывания в Европе (1726–1730) писатель успел глубоко изучить. «Греческий театр» Пьера Брюмуа, к которому тоже часто отсылает «Рассуждение» Тредиаковского, относится к 1730 г. Что касается нередко цитируемой «Древней истории» Ш. Роллена, она выходила, правда, с 1731 по 1738 г., однако не следует забывать, что историко-культурная реконструкция Роллена уже была знакома Тредиаковскому по сорбоннским лекциям французского ученого, которые русский юноша, будучи в Париже, посещал с великим прилежанием[20]. Другим доказательством в пользу гипотезы о том, что «Рассуждение» было если не окончательно отредактировано, то, по меньшей мере, задумано в основных чертах в 1730-е гг., служит параллель, которую Тре-

---

вдвое надобно искусства против трагедии. Перевесть французскую можно б мне было, хотя Мольерову, хотя другую какую из лучших: но я уже доносил что французская комедия есть только сама список, а не подлинник. Из подлинных, ежели взять Аристофанову, кои находятся у меня все в Греческом Театре иезуита Брюмоа; то, как старую греческую, и с нашим веком несходствующую, нашел я неприличную: но из новых Менандровых не имеем ни единыя, кроме отрывков. Следовательно, взялся я за латинского Менандра, и Менандра всех народов и веков, именно ж за Теренция: в нем, из шести его комедий для нас соблюдшихся, выбрал самую лучшую, по общему мнению искусных людей, то есть, Евнуха, которого я преложил нашими стихами; но, каково, о том да рассуждают, ежели угодно, искусные» (Цит. по: «Евнух» В. К. Тредиаковского... С. 312–313).

[19] Иезуит Рене Рапен (Rapin, 1620–1687) вступил в мир литературы в 1660-х гг. с рядом сочинений на латыни. Среди его весьма многочисленных трудов, помимо «Размышлений о поэтическом искусстве нынешнего времени и о сочинениях поэтов древних и новых», изданных в 1674 г. одновременно с «Поэтическим искусством» Буало, которое, как будет видно, во многом связано с «Размышлениями», заслуживают упоминания объемистая «Histoire du Jansénisme» («История Янсенистов») и дидактическая поэма «Hortorum libri IV» («Садов четыре книги»), которая принесла автору мировую славу.

[20] Восхищение, которое Тредиаковский питал к Роллену, конкретизировалось в сверхчеловеческом переводческом труде: из произведений великого профессора, который был также ректором Сорбонны, Василий Кириллович перевел не только «Histoire ancienne» («Древняя история», 1749 и сл.), но и «Histoire romaine» («Римская история», 1761 и сл.), продолженную после смерти ученого его учеником Кревье, а также «Histoire des empereurs romains» («История о римских императорах»), которой тот же Кревье завершил грандиозное историческое начинание учителя (1767 и сл.): в общей сложности тридцать объемистых томов.

диаковский проводит между ателланами[21] и отечественными интермедиями, – сопоставление, более соответствующее уровню развития русского театра в 1730-е гг. нежели в 1750-е. Предположение, что текст Тредиаковского может восходить к аннинскому времени, когда Ломоносов и Сумароков еще не начали подрывать авторитет Василия Кирилловича как поэта, может подтвердить также тот факт, что в те же годы (точнее, в 1734) появляется другой программный трактат, посвященный автором проблеме поэтических жанров, – «Рассуждение о оде вообще»[22]. Являясь теоретическим комментарием к «Оде о сдаче города Гданьска», сочинение ставит своей целью объяснить и установить представление об этом жанре, вызревшее в недрах классицизма, как «Рассуждение о комедии вообще» стремится определить основные правила, выработанные тем же классицизмом для самого «низкого» из драматических жанров.

Что касается структуры сочинения Тредиаковского, она во многом сходна со структурой вышеупомянутых статей, появлявшихся в «Примечаниях» в 1733 и 1738 гг., и, шире, – с построением почти всех многочисленных трактатов о поэтике, появившихся в Европе в течение XVI и XVII вв. В начале – историческое описание рассматриваемого явления, в котором прослеживаются его зарождение и развитие, затем – часть теоретическая в более узком смысле, где, остановившись на природе и особенностях феномена, автор излагает «общие и нужные правила», которых комедиограф должен придерживаться в построении своих произведений, чтобы их можно было рассматривать как явления искусства. В начальной части особенно интересно, с какой решимостью Тредиаковский встает на сторону древней комедии, чьей имитацией является, по его словам, комедия современная. «Называю я нынешнюю Комедию Списком и Подражанием» (412), – безапелляционно провозглашает автор. При этом, как и автор статьи «О немых комедиантах у древних», он воспроизводит характерные формулы «спора Древних и Новых», после периода застоя не случайно вновь приобретшего особенную живость на рубеже 1720 и 1730-х гг., когда Тредиаковский был в Париже. На взгляд Василия Кирилловича, превосходство древней комедии, прежде всего, греческой, не означает, однако, что комедии новой отказано в худо-

---

[21] Драматические сценки обычно сатирического содержания, разыгрываемые в Древнем Риме и отличавшиеся грубоватыми остротами.

[22] О нем см.: *Алексеева Н. Ю.* «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 13–24.

жественных достоинствах и общественной убедительности: несмотря на изменения выразительных средств, эти положительные ценности остались не затронуты временем, поскольку неприкосновенным осталась первоначальная цель комедии – исправлять «худые нравы и поступки», предавая их всенародному осмеянию.

Разнообразие источников первой части текста (в частности, уже упомянутые Буало, Брюмуа и Роллен) становится временами причиной недостаточной его ясности: например, если в начале своей работы Тредиаковский пишет, что трагедия и комедия обе родились из культа Диониса, точнее, из песен, плясок и шествий, которыми греки обычно праздновали завершение сбора винограда, то немного ниже писатель утверждает, что комедия моложе трагедии, будто бы младшая сестра ее, развивавшаяся по уже намеченному более уважаемой родственницей пути. Предназначенная, как и трагедия, исправлять и воспитывать, она якобы заменила «пафос» и священный «ужас» смехом, опираясь на интерес, испытываемый каждым человеком к разнообразным и увлекательным событиям, зрелище которых представляет каждодневная жизнь, и стала при этом верным отражением самой жизни. В качестве автора, официально заложившего основание жанра комедии, Тредиаковский, следуя в этом за Брюмуа, называет самого Гомера, которому безоговорочно приписывает «Маргита», сочинение в действительности более позднее по сравнению с «Илиадой» и «Одиссеей»; в соответствии с Горацием упоминает затем Евпола, Кратина и Аристофана, триаду, которую, как известно, выстроили античные грамматики в противовес триаде великих трагиков, Эсхилу, Софоклу и Еврипиду. Наконец, заимствуя, прежде всего, из Брюмуа и Роллена, Тредиаковский переходит к очерку периодов греческой комедии (древней, средней и новой) и римской (претекстаты, или трабеаты, тогаты и табернарии). Не обходится и без упоминания ателлан, которые, как уже отмечалось, писатель сопоставляет с современными русскими интермедиями.

Во второй части работы, где затрагиваются вопросы стилистико-композиционного плана, Тредиаковский взывает исключительно к авторитету аббата Рапена, из чьих «Размышлений», в сущности, переводит почти дословно две главы (XXV и XXVI), посвященные комедии, переворачивая, однако, их последовательность: в то время как французский иезуит предлагает в начале теоретико-нормативное рассуждение, а потом исторические примеры, состоящие в классической параллели, выдвинутой уже Плутархом в его «Moralia», между Аристофаном и Менандром – из греческого театра и Плавтом и Теренцием – из римского, Тредиаковский сразу дает стилистиче-

скую оценку всех четырех великих комедиографов древности. Таким образом, в конце концов, он обрисовывает канон комического жанра как некой неопровержимой схемы, выкристаллизовавшейся в процессе многовекового культурного развития.

Любопытно, что из двух глав Рапена русский писатель, помимо краткой ссылки на одно сочинение Аристофана, по-видимому, остававшееся малозначимым для россиян, исключает только части, в которых Рапен говорит о современном европейском театре (о Лопе де Вега и Мольере): очевидно, целью Тредиаковского было предоставить комедии право на художественное гражданство, и классическая древность должна была дать тому более веские аргументы.

Переходя к подробностям развертывания доказательств, следует напомнить, что если в предыдущих главах «Размышлений» главенствующими авторитетами были Аристотель и его комментаторы-гуманисты, в частности Кастельветро и Скалигер[23], то в главах XXV и XXVI (и в рассуждении о комедии иначе не могло и быть) важнейшим вдохновляющим образцом становится Гораций, у которого заимствуются основные моменты – моральный характер искусства и его утилитарное предназначение, разделение жанров и, не в последнюю очередь, правило приличия и правдоподобия, которое Рапен и Тредиаковский с особенной силой подчеркивают. Французский аббат замечает: «c'est le grand art de la Comédie de s'attacher à la nature et de n'en sortir jamais» и «ce n'est qu'en s'attachant à la nature qu'on parvient a exprimer la vray-semblance qui est le seul guide infaillible qu'on pusse suivre au théâtre» (116); «Большое самое искусство Комедии в том, чтоб держаться натуры и не отходить от нея никогда [...] Держась токмо твердо Натуры, – повторяет

---

[23] «Размышления о поэтическом искусстве нынешнего времени» с хронологической точки зрения – это один из последних комментариев к «Поэтике» Аристотеля. Не случайно, титул издания 1674 г. (Название, под которым оно фигурирует теперь, появилось в издании 1675 г., одобренном автором) был «Les Reflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes» («Размышления о "Поэтике" Аристотеля и о сочинениях поэтов древних и новых»). Как было видно, в отличие от других комментаторов-гуманистов, Рапен рядом с древними авторами вводит также авторов новых, эпохи Возрождения и своих современников, превращая, таким образом, текст, долженствовавший изначально быть учебником поэтического искусства, в учебник истории литературы (и оправдывая, – добавим, – изменение названия). Далее «Размышления» Рапена приводятся по изданию: *Rapin R.* Les reflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes. Ed. critique publiée par E. T. Dubois. Paris, 1970. Страницы указываются в скобках после цитаты.

Тредиаковский, – получается Вероятность, которая есть одна неложный Предводитель, за коим должно следовать на Театре» (428, 429).

Настойчивое подчеркивание естественности и правдоподобия, «упорядоченной природы», не исключает при этом убеждения, что высот искусства можно достигнуть лишь благодаря природному дарованию, «гению», чьи истоки остаются тайными и необъяснимыми. «Il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles de la poésie: et tous ces agrémens cachez qui vont au coeur. Il n'y'a pas de méthode pour enseigner à plaire: c'est un pur effet du naturel» [24], – замечает Рапен в первой части своего труда (60) и, рассуждая о комедии, повторяет: «Aristote qui donne des préceptes pour faire pleurer, n'en donne point pour faire rire. Cela vient purement du génie: l'art et la méthode y ont peu de part: c'est l'ouvrage du pur naturel» (115); «Но Аристотель, дав наставление, как плакать в Трагедии, – переводит Тредиаковский, – не дал онаго, как на Комедии смеяться. Сие прямо происходит от природныя способности. Наука и руководство небольшое в том имеют участие, дело сие есть совершенно естественное токмо» (427).

Открытое прославление таких понятий, как «génie» и «pur naturel» в последних пассажах отзывается в эстетических концепциях, вызревавших в неоплатонической среде. В частности, приходит на память «Трактат о возвышенном», высоко ценимое в эстетике классицизма сочинение, перевод которого – совпадение кажется неслучайным – Буало выпустил в свет в один год со своим «Поэтическим искусством» и «Размышлениями» Рапена[25]. Как и автор «О возвышенном», Рапен и Тредиаковский считают, что художественное творчество стимулируется иррациональной силой, которую наш разум не способен ни породить, ни, тем более, регулировать. К характерному для того времени рационализму, которому наши авторы, кажется, всецело подчиняются, не без противоречий примешиваются, таким образом, отголоски направленной к иррационализму концепции эстетической деятельности: если, с одной стороны, современная комедия считается простым повторением поэтических форм, созданных древними, с другой стороны, утверждается, что и в ее создании необходимо должны участвовать та живительная

---

[24] «Нет наставлений, как научить оным тайным изяществам, сим чарам неуловимым поэзии, всем этим приятностям, прямо к сердцу идущим. Нет руководства, доставлять удовольствие научающего: это действие чистое естества» (Перевод мой, – *А. Д.*).

[25] М. В. Ломоносов законспектировал перевод Буало; см.: *Серман И. З.* Неизданный конспект М. В. Ломоносова «Трактата о возвышенном» Псевдо-Лонгина в переводе Н. Буало // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 333–346.

энергия, тот природный гений, в которых, согласно уже Плотину (а к нему в определенной мере близок автор трактата «О возвышенном»), произведение искусства становится проявлением Единого. В сущности, от поэта ждут упражнений в подражании не столько идеальным формам прошлого, сколько тому художественному духу, который сумел дать им жизнь. Важность, приписываемая таким элементам, как порядок, соразмерность и приличие, в любом случае остается основополагающей: чтобы создавать прекрасное, гений не может не ограничивать себя суждениями разума и не руководствоваться правилами, – необходимыми средствами для достижения того гармонического слияния с объектом, которое, похоже, составляет непреходящую первооснову искусства.

Учитывая подобные эстетические высказывания, не удивительно, что при столкновении с буффонным театром, преисполненным сквернословия и скабрезностей, осуждение было решительным и всеобъемлющим. Уже Буало в III песне своего «Поэтического искусства» заявил:

J'aime sur le Theatre un agreable Auteur
Qui, sans se diffamer aux yeux du Spectateur,
Plaist par la raison seule, et jamais ne la choque.
Mais pour un faux Plaisant, à grossiere équivoque,
Qui pour me divertir n'a que la saleté;
Qu'il s'en aille, s'il veut, sur deux tréteaux monté,
Amusant le Pont-Neuf de ses sornettes fades,
Aux Laquais assemblez jouer ses Mascarades.

А о самом Мольере, хотя и любимом, написал:

C'est par là que Moliere, illustrant ses écrits,
Peut-estre de son Art eust remporté le prix;
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eust point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon, l'agreable et le fin,
Et sans honte à Terence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'Auteur du *Misanthrope*[26].

---

[26] Boileau. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Introd. par A. Adam. Ed. établie et annotée par F. Escal. Paris, 1966. P. 178, 179. Тредиаковский перевел также «Поэтическое искусство» под названием «Наука о стихотворении и поэзии. С французских стихов Боало-Депреовых стихами ж». Приведенные отрывки в его переводе:

Рапен, в свою очередь, противопоставляя «un ridicule honneste» и «un ridicule bouffon»[27], изрекает, что «le talent que demande la comédie» – это «ce tour agréable, cet enjouement qui sçait soutenir la délicatesse de son caractère, sans tomber dans la froideur ny dans la bouffonnerie, cette raillerie fine, qui est la fleur du bel esprit» (115)[28]. И, говоря об Аристофане, замечает: «… la trop grande envie qu'il avoit de plaire à ce peuple [aux Athéniens, – *M. F.*] en jouant les honnestes gens, le rendit luy-mesme malhonneste homme. Après tout il ne faisoit souvent le plaisant que par des goinfreries» (118). Тредиаковский, со своей стороны, не только присваивает все декларации Рапена, которого он несколько расширенно переводит[29], но и в варианте трактата-предисловия к переводу «Евнуха», обосновывая решение сопроводить трагедию «Деидамия» переводом пьесы Теренция, усиливает его суждения, нападая на то, что он определяет словами «малая комедия»: «Обыкновенно трагедия препровождаема бывает некоторым родом служанки, называемыя малая комедия,

---

Люб на Театре мне приятнейший Творитель,
Кой, честь свою храня, чтоб чтил его и Зритель,
Сладит одним умом, не прекословя с ним.
Но грубый всяк глумник с обиняком своим,
Что скаредством меня забавить токмо хочет,
Пусть на-площадь идет и там, дуря, щекочет
Обставшим Халуям негоднейшую старь,
Котору он слыхал сам у Святошных харь (72).

Сим точно Молиер, труд приводя свой в славу,
Могло быть, чтоб за то честь получил по праву;
Когда б, да угодит он больше Простакам,
Кривляний не давал так часто Игрокам,
Приятность остроты для шуток оставляя,
И с Табарином в стыд Терентья съединяя.
В мешке том, в кой Скапен наряжен удалец
Мне Мизантропов уж невидим есть творец (70–71).

[27] В переводе Тредиаковского «Смешное честное» и «Смешное Скоморошеское» (427).

[28] Перевод Тредиаковского: «Наконец, оная приятная окружность слов, оная веселость, которая умеет содержать нежность характера, не упадая в холодность и в скоморошество, оная тонкая насмешка, цвет остраго и краснаго разума, есть самый тот талант, котораго требует Комедия» (428).

[29] «Но преизлишнее его [Аристофана, – *М. Ф.*] старание, чтоб угодить сему Народу [афинянам, – *М. Ф.*] осмеянием честных людей, зделало самого его недобрым человеком, и несколько повредило способность бывшую в нем к осмеянию, поступками его грубыми и преизбыточно излишними. Напоследок, шутка его часто состояла токмо в непотребствах и негодностях» (424–425).

какие явились и на нашем языке прозою, а чтоб сказать об них по совести, больше сквернящие наш язык, нежели обогащающие. Не токмо нашими негодницами и беспутными я гнушаюсь, но и всеми на других языках прозаическими малыми комедиями: они все так противны уставу комедии, так и недостойны твердого разума. Того ради, рассудил я дать моей трагедии в товарища родную ее сестру, то есть прямую комедию, и в пять действий, и стихами»[30].

Сходными кажутся положения Сумарокова, который в своей «Епистоле о стихотворстве» так предостерегает желающих быть писателями:

Для знающих людей ты игрищ не пиши,
Смешить без разума – дар подлыя души[31].

В заключение, если наша начальная гипотеза отвечает истине, кажется, что Тредиаковский уже с 1730-х гг. (и поэтому гораздо раньше Сумарокова, чья упомянутая «Епистола» единодушно признана манифестом русского классицизма[32]) стал поборником классицистского взгляда на комедию как в содержательном, так и в формальном отношении. Другими словами, уже с 1730-х гг. астраханский поэт, кажется, с большим осуждением относился к просто буффонному театру, который, будучи лишен каких бы то ни было воспитательных целей, сурово изгонялся с территории литературного искусства, и уже с той поры он, кажется, стал врагом, как позже, в начале 1750-х, не только национальных интермедий, но также и многочисленных «малых прозаических комедий» иностранного происхождения. Однако если бы это было так, учитывая, что среди прозаических иностранных комедий, о презрении к которым говорит Тредиаковский, без сомнения, были также итальянские комедии *дель арте*, русский перевод которых, как отмечалось выше, он выполнял сам[33], то теоретическая позиция Василия Кирилловича, похоже, вступает в противоречие с его переводческой работой. В своем «Рассуждении о комедии вообще» поэт не упоминает переводов итальянских сце-

---

[30] Цит. по: «Евнух» В. К. Тредиаковского… С. 312–313.

[31] *Сумароков А. П.* Избранные сочинения… С. 121.

[32] Полемику с общей точкой зрения см. в статье: *Клейн И.* Русский Буало? (Эпистола Сумарокова «О стихотворстве» в восприятии современников). Пер. Н. Ю. Алексеевой // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 31–39.

[33] См. сноску 15.

нариев, которые, однако, в других случаях отстаивает как собственные[34]: не стыдится ли он их? Или, обходя их молчанием, он намеревался умалить их значимость?

Поскольку историческая истина не всегда заключается в публичных заявлениях, возникает сомнение в том, что всеобщая умозрительная строгость в действительности, скорее, была плодом идеологического выбора, умственного деяния, чем выбора личного или, если угодно, искреннего движения сердца. Уместно напомнить, что даже Буало, столь сурово относившийся к «saleté» и «sornettes fades»[35] («скаредству» и «негоднейшей стари» в переводе Тредиаковского»), якобы сожалел о почившей Итальянской комедии в Париже. Что касается Сумарокова, его нападки, быть может, убеждают менее всего: какие-то два-три года спустя после «Епистолы о стихотворстве» он положил начало национальной русской комедии тремя пьесами[36], в которых живут, хотя и приспособленные к петербургской повседневности, сюжетные ходы и ритмы, технические приемы и персонажи итальянских комедий *дель арте*.

Как и авторы «Art poétique» и «Епистолы о стихотворстве», Тредиаковский мог оказаться во власти двойственного чувства: в то время как теоретик театра и педагог осуждали самодовлеющий комизм, человек, вероятно, им наслаждался. Конечно, перевод сценариев был для него обязанностью,[37] но нельзя с уверенностью исключать, что до своего академического «окостенения», подобно тому, как он был взволнован «любовными нежностями» «Езды в остров любви» аббата Поля Тальмана, Василий Кириллович с удовольствием смеялся, присутствуя на итальянских «шутках», представляемых при дворе. Можно даже пойти еще дальше: не исключено, что Тредиаковский, хотя и пристраивался к классицистскому канону, согласно которому

---

[34] В записке 1746 г. Тредиаковский утверждает: «Я токмо один переводил все перечни италианских комедий и все бывшие тогда интермедии (...) которые все напечатаны» (Цит. по: *Пекарский П. П.* История имп. Академии наук в Петербурге... Т. 2. С. 59).

[35] «Непристойности» и «плоскому вздору» – *М. Ф.*

[36] «Тресотиниус», «Третейный суд» (позже «Чудовищи») и «Ссора у мужа с женой» (позже «Пустая ссора») (январь 1750 – январь 1751).

[37] В указе, адресованном Тредиаковскому в 1735 г., читается: «По приказу обретающегося камандира, действительнаго камергера, барона фон Корфа, велено тебе камедиантов от ректора Аволия взять несколько комедиев и интермедиев для переводу заблаговременно» (*Пекарский П. П.* История имп. Академии наук в Петербурге...Т. 2. С. 59).

«малые прозаические комедии» считались зрелищем выродившимся и достойным критики, благодаря некоторым представлениям итальянцев все же уловил, что и за фарсовым смехом, не стремящимся «ковать» своего потребителя согласно предписанным схемам, могут скрываться перипетии человеческой жизни, общественный опыт и художественные качества, достойные внимания и памяти.

* * *

Статья составлена на основе пятой главы монографии автора: Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738). Bulzoni Editore. Roma, 2000. P. 207–237.

РАБОТА В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО НАД ПЕРЕВОДОМ «ЭПИСТОЛЫ К ПИЗОНАМ» ГОРАЦИЯ

Н. Ю. Алексеева

В числе литературных работ В. К. Тредиаковского, не принесших ему славы, находится перевод «Ars poetica», или IV эпистолы «К Пизонам» (1752) Горация. Ни одного отзыва о нем современных и ближайших к нему по времени литераторов найти не удалось, равно как и цитат из Горация, приведенных по этому переводу. Это обстоятельство позволило бы сделать заключение о непопулярности перевода Тредиаковского, если бы ссылки на Горация, как и на другие общепризнанные авторитеты в области поэзии, не были в русской критике и даже в печатных руководствах по поэзии на протяжении всего XVIII века исключительно редки. Не могло быть в начале 1750-х годов и прямого обсуждения литературных работ на страницах изданий, поскольку самих периодических изданий в этот период не было. Перевод Тредиаковского мог не высоко котироваться в литературных кругах, но вероятность того, что русские люди, не знавшие иностранных языков, знакомились с «Ars poetica» именно по этому переводу, довольно высока, так как он входит в корпус первого тома «Сочинений и переводов как стихами, так и прозою» Тредиаковского[1], по которому многие изучали «Способ» стихосложения, помещенный там же. Таким образом, отсутствие резонанса на

---

[1] Горация Флакка «Эпистола к Пизонам о стихотворении и поэзии» // *Тредиаковский Василий.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Т. 1. СПб., 1752. С. 52–91.

перевод Тредиаковского может свидетельствовать о его малой популярности лишь отчасти, истинное же значение его, как и многих других работ писателя, в становлении новой русской литературы предстоит еще выяснить.

Перевод «Эпистолы к Пизонам» Горация был сделан, по-видимому, Тредиаковским в период подготовки собрания «Сочинений и переводов как стихами, так и прозою». Основанием для такого предположения служит его очевидная злободневность. Вместе с переводом «Науки о поэзии» Н. Буало «Эпистола к Пизонам» помещена автором-составителем в начало издания, и таким образом оба перевода открывают первый том. На принципиальное значение для Тредиаковского этих его переводческих работ указывает и авторское предисловие к изданию «К читателю», примерно треть которого отведена рассуждению о переводе вообще и о предложенных опытах в частности. О важности и не вполне проясненной полемичности перевода Тредиаковского «Ars poetica» говорит и появившийся спустя всего три месяца после выхода «Сочинений» перевод «Письма к Пизонам» Н. Н. Поповского.

Переводы Тредиаковского и Поповского существенно отличаются друг от друга. Основное отличие заключено в форме передачи стихов Горация: Тредиаковский их переводит прозой, Поповский – стихами. Важно также, что Тредиаковский снабжает свой перевод примечаниями, которых всего 26, они помещаются фактически на каждой странице под строкой и служат разъяснению римских реалий и темных мест эпистолы. Поповский делает всего три примечания, поясняющих правила Горация в их соотнесенности с современной русской поэзией[2]. Таким образом, два перевода выявляют две разные ипостаси эпистолы Горация: перевод Тредиаковского – ее научную составляющую, перевод Поповского – поэтическую.

Аргументируя правомерность перевода стихов прозою, Тредиаковский в предисловии «К читателю» приводит длинный перечень подобных опытов в иностранных литературах, преимущественно французской. Обилие примеров, среди которых находятся прозаические переводы и прозы, и стихов, мешают понять мысль Тредиаковского:

---

[2] Примечание к 71 стиху «Пороку также нет у греков слово взять»: «В язык латинский, на котором сие письмо писано» (Письмо о стихотворстве к Пизонам. СПб., 1753. С. 5); к стихам 109–110 «Затем что и простой он [ямб – *Н. А.*] речи весь подобен И слогом важнее и к действию способен»: «Ямб у древних греков и Римлян имел другое свойство, нежели наш» (Там же. С. 6); к стиху 111: «Но Лира на себя ту должность приняла»: «Здесь Гораций разумеет оду общим именем песнь, торжественную и простую песню» (Там же).

О прозаическом переводе с прозы я уже и упоминать боюсь: задавит меня неисчетный полк достойных и великих переводчиков, теснясь предстать ко мне, как хотящему их по именам перекликать. Того ради не упоминаю об Абланкуре, переведшем Минуция-Феликса, Тацита, четыре Цицероновы слова, Луциана, Отшествие десяти тысяч Греков из Ксенофонта, Арриана об Александровой войне, Известия Цесаревы, Туцидида, Греческую Ксенофонтову Историю, Апофтегмы древних, Стратагемы Фронтиновы, и прочая. Не говорю об Амелоте де ла Гуссее; о Лудовике Жирие, о самом Депрео, преложившем с греческого Лонгина о высоте мыслей и слога. Умолчеваю также о Дасиерах, муже и жене, претолковавших с греческого Плутарховых славных Мужей, и Гомера; с латинского Горация и частию Плавта. Не привожу Аббата Беленжера, сделавшего с аглинского перевод житиям: Энееву, Туллову-Гостилиеву, Аристоменову, Тарквиниеву, кой старший, Юниеву-Брутову, Гелонову, Кирову и Язонову. Не воспоминаю и о Лимиеере, переведшем Плавтовы комедии, а некоторые и стихами, также и об иезуите Санадоне – все дела Горациевы; ни притом еще о премногом множестве и почитай неисчислимом, а о всех совершенных и достохвальных. Одного с меня довольно Вожласа, который один между толь многими светилами наподобие солнца, а перевел он на свой язык Квинта-Курция о делах, содеянных Александром Великим. Но как? так, что и доднесь в сомнении находится дело между искусными людьми, лучше ль Курций латинский французского Вожласова, или Вожласов французский лучше Курция латинского: то есть не могут прямо определить, подлинник ли совершеннее перевода, или перевод подлинника[3].

Перечисление, излюбленная фигура научной речи Тредиаковского, служит не только доказательством правомерности перевода стихов прозою, но и обозначает глубину и силу традиции подобных переводов. Размышляя о форме перевода, он и в случае перевода стихов стихами и при переводе стихов прозою, и, без сомнения, при переводе прозы стихами, как это будет с «Тилемахидой», соотносит свои труды с традицией и тем самым включает их в нее. Сама традиция, по его мнению, их узаконивает.

---

[3] *Тредиаковский В. К.* К читателю // *Тредиаковский Василий.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Т. 1. С. VI–IX.

В приведенном Тредиаковским перечне имен находим двух переводчиков Горация: Дасье и Санадона. Они помещены в такое плотное окружение имен других переводчиков, других авторов, что едва ли обращают на себя особенное внимание читателя. А между тем, они-то и должны быть выделенными из этого списка, поскольку речь идет о Горации.

Действительно, и А. Дасье (Dacier Andre, 1651–1722), и Н.-Е. Санадон (Sanadon Noël Etienne, 1676–1733) были до перевода Горация Батте (Batteux Charles, 1713–1780), впервые вышедшего в 1750 году, самыми признанными французскими переводчиками Горация. Полный перевод Горация Дасье, снабженный подробным комментарием, впервые вышел в 1689 году и выдержал к 1750 году 10 изданий[4]. Полный перевод Горация Санадона, также славившийся своим комментарием и научными статьями о Горации, появился в 1728 году, и к 1750 году был переиздан[5]. Оба переводчика передали произведения Горация прозой. Все издания воспроизводят текст Горация и французского перевода параллельно.

Сравнение перевода Тредиаковского «Ars poetica» с французскими переводами Дасье и Санадона не обнаружило его прямой зависимости от французских текстов. При этом русский перевод несомненно ближе к переводам Дасье и Санадона, чем к многочисленным французским переводам «Ars poetica», осуществленным другими авторами в XVII веке и в первой трети XVIII века[6]. Это дает основание предполагать, что Тредиаковский использовал в своей работе переводы Дасье и Санадона. В целом, бóльшая точность русского перевода, чем французских, доказательству которой здесь нет места, убеждает в том, что Тредиаковский переводил с латыни. Вместе с тем хороший стилистический анализ русского перевода, вероятно, выявил бы некоторую зависимость русского перевода от французских. По всей видимости, русский перевод осуществлялся с оригинала, но французские посредники все же учитывались. Самостоятельность Тредиаковского по отношению к переводам Дасье и Санадона обнаруживается, например, в

---

[4] Oeuvres d'Horace en Latine et en François, avec remarque critiques et historiques. Par M[r] Dacier. Paris, 1689. Vol. 1–10. Переиздания в Париже: 1691, 1694, 1697, 1700, 1709. Издания в других городах: Lyon, 1696; Hamburg, 1733; Amsterdam, 1735 и 1738; Fr. Londron, 1735.

[5] Les Poésies d'Horace disposeés soivant l'ordre cronologique et traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. Paris, 1728. Следующие издания: 1) s. l., 1747; 2) Amsterdam; Leipzig, 1756; 3) Paris, 1756; 4) Paris, 1780.

[6] Библиографию французских переводов Горация, в том числе «Эпистолы к Пизонам», см.: *Marmier J.* Horace en France, au dix-septième siécle. Paris, 1962. P. 403–406.

явном отступлении от текста Горация при переводе 63–69 стихов «Эпистолы». Тредиаковский вносит в текст то, чего у Горация нет, раскрывая содержавшиеся в стихах намеки:

> Мы все и все наше подвержено переменам и смерти. Видим и море, пущенное на землю, которое корабли в Лукринской гавани защищают от жестоких ветров царскою силою и иждивением; видим и Помтинское чрез долгое время неплодоносное болото и токмо способное к восприятию плавания судами, ныне ближние питающее городы и тяжелым орющееся плугом; видим, что и река Тибр кривое переменила течение, повреждавшее плоды, и узнала лучший путь...[7]

Ни в одном из французских переводов, просмотренных мною, этой вольности нет[8], зато в примечаниях к этим стихам и Дасье, и Санадон раскрывают намеки Горация на ирригационные работы времен Цезаря и Августа, упоминая и Лукринскую гавань и Помтинское болото. Часть комментария Санадона Тредиаковский включил в текст, а часть оставил в виде комментария:

«Озеро Авернийское было разделено от Лукринского. Агриппа перекопал то место и собщил одно с другим в 717 годе от создания Рима, да и построил там великолепную Гавень, назвав ее Portus Iulius, Гавень Иулиева, в честь Августу, который назывался еще тогда Иулий Октавиан просто»[9].

«Le lac Averne étoit séparé du lac Lucrin, dont nous avont parlé sur l'ode *jam pauca aratro*. Agrippa aiiant percé les terres fit la communication de l'un et

---

[7] Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». С. 54. Ср. с оригиналом:

Debemur morti nos, nos traque, sive receptus
Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet,
Regis opus: sterilisue diue palus, aptaque remis,
Vicinas urbes alit, et grave sentit aratrum:
Seu cursum mutavit iniquom frugibus amnis,
Doctus iter melius: mortalia facta peribunt...
(Ars poetica. V. 63–69).

[8] Мною были просмотрены самые известные до переводов Дасье и Санадона переводы «Эпистолы»: 1) Les oeuvres d'Horace, en Latin et en François. T. 2. Contenant les Satires ou les Discours, les Epitres et l'Art Poëtique. Traduction de M. De Marolles, Abbé de Villeloin. 3 ed. Paris, 1678; 2) Horace. De le traduction de M^r Martignac, avec des Remarques. T. 2. Paris, 1678; 3) Traduction des Oeuvres d'Horace. Par le Pére Tarteron. T. 2. Paris, 1713.

[9] *Тредиаковский В. К.* Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». Прим. 5. С. 57.

de l'autre en sept cens dix-sept, et y construisit un magnifique port, qu'il apela le port Jule, *portus Julius*, en l'honeur, d'Auguste, qui s'apeloit seulement alors *Julius Octavianus*»[10].

«Не было еще может быть двадцати или тридцати лет от того, как Август осушил Помтинское болото посредством канала длиною, почитай, в 23 версты и выпустил воду в море. По сему точно каналу Гораций плыл в 717 годе от создания Рима, когда он ехал в Бринд»[11].

«... Il y avoit peut-être vint ou trente ans qu'Auguste avoit fait dessécher le marais Pontino, par le moien d'un canal de quinze miles de long qu'il fit creuser, avec une décharge dans la mer. C'est sur ce canal que nôtre poète s'étoit embarqué en sept cens dix-sept, quand ala à Brinde ...»[12].

Высказанному предположению о зависимости перевода Тредиаковского от переводов Дасье и Санадона большую вероятность придает факт внимательного изучения Тредиаковским их изданий. Это обнаруживается при сличении примечаний Тредиаковского к «Эпистоле к Пизонам» с примечаниями французских ученых. Основная их часть представляет собой дословный перевод соответствующих толкований стихов Горация у Дасье и у Санадона. «Научная» сторона издания Тредиаковского «Ars poetica» предстает, таким образом, компилированным плагиатом.

Однако именно теперь, когда мы знаем, как Тредиаковский писал примечания, перед нами встает новый круг вопросов. Зачем Тредиаковский делал примечания, понимал ли он, что примечания являются авторской собственностью и использование их требует ссылки, по какому принципу он отбирал примечания из французских изданий.

Примечания Тредиаковского, помещать которые к своим сочинениям и переводам у Тредиаковского сделалось правилом, начиная с его работы над статьей, предваряющей его перевод «Аргениды» И. Барклая (1751), свидетельствуют о том, что сам их тип и способ подачи заимствован им из современной французской филологии. В отличие от комментариев старого гуманистического типа, помещаемых на полях и представляющих собой прямые отсылки к цитированному тексту, примечания Тредиаковского носят, как

---

[10] Les Poésies d'Horace <...> traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. T. 2. Paris, 1728. P. 572.

[11] *Тредиаковский В. К.* Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». Прим. 6. С. 58.

[12] Les Poésies d'Horace <...> traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. T. 2. P. 573.

правило, историко-литературный характер и, в соответствии с новыми требованиями к ним, помещены внизу страницы. В «Предуведомлении» к переводу «Аргениды» мы впервые находим более или менее подробные постраничные примечания, уточняющие или объясняющие использованные в тексте статьи имена и исторические реалии, всего их в статье 40. Характерно, что в более ранних своих работах Тредиаковский примечаний не делал. Изменение взгляда Тредиаковского на необходимость примечаний, свидетельствующее о росте его как филолога, показывает, например, сличение двух редакций «Нового и краткого способа». Если в первой редакции 1735 года находится только одна сноска к слову «цезура» из «Эпистолы к Аполлину», то вторая редакция 1752 года содержит уже четыре постраничных примечания. В других филологических работах Тредиаковского, предназначавшихся для печати, их много больше. Писать примечания, пояснять текст становится у Тредиаковского к началу 1750-х годов профессиональной привычкой. Это свойство его работ существенно отличает их от современных им русских филологических сочинений. Например, в трудах М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова примечания отсутствуют[13]. Заметим, что в трактате Г. Н. Теплова «О качествах стихотворца рассуждение» (1755), ориентированном так же, как труды Тредиаковского, на французские образцы, находим 26 примечаний[14].

Будучи хорошо знакомым с французскими филологическими трудами, Тредиаковский не мог не знать, что примечания – род научной работы,и при использовании их необходима ссылка. Так, например, в 5-м издании Дасье Горация, где учтено толкование стихов Санадоном, всякий раз дается отсылка «San». Тредиаковский же не только не дает отсылок, но и вовсе умалчивает заемность своих комментариев. В то же время в своих статьях Тредиаковский при характерном для него обильном использовании мыслей и текстов других авторов, как правило, источник указывает. По-видимому, отсутствие отсылки к французским ученым при составлении примечаний к «Эпистоле к Пизонам» связано с самим жанром примечаний, в особенности примечаний к классическим авторам. Тредиаковский мог осознавать, что

---

[13] Сумароков лишь однажды, в начале своей литературной работы, дал комментарий к своему труду – эпистолам «О языке» и «О стихотворстве» (1748), на кого он при этом ориентировался, предстоит еще выяснить. В дальнейшем никаких сносок в своих работах он, как и Ломоносов, не делал, возможно, из боязни уподобиться Тредиаковскому.

[14] [*Теплов Г. Н.*] О качествах стихотворца рассуждение // Ежемесячные сочинения. 1755. Май. С. 372–398.

ничего большего, в сравнении с французскими прославленными толкователями Горация, он добавить не может и потому использовал их труд. Некоторая простоватость такого решения могла быть продиктована и осознанием, что для большинства русских читателей ни французские издания, ни французская филология вообще неведомы. В этом отношении культурная ситуация, в которой находился Тредиаковский, напоминает Россию второй половины XX века, когда между Россией и Европой лежал занавес. И во второй половине XX века примечания и статьи к изданиям древних часто представляли собой компиляцию, без ссылок на источники. Любопытно, что, признаваясь в «импорте» комментариев и компилятивности своих блестящих вступительных статей, М. Л. Гаспаров вдруг вспоминает Тредиаковского, сопоставляя себя с ним, правда, не в методе работы над комментарием, а в просветительском значении комментария в свою и его эпохи[15].

Уже сближение Тредиаковского с Гаспаровым, на первый взгляд, возможно, и странное, показывает, что заемность комментариев не обязательно отменяет достоинство филологической работы. Заслугой Тредиаковского стал уже сам выбор французских переводов, лучших для своего времени. Важно также, что в своей работе русский ученый не ограничился одним из переводов и соответственно одним критическим аппаратом, а использовал оба. При этом использовал он их не механически, а из более чем 800 примечаний отобрал только 25. Выбор Тредиаковским примечаний определен, по-видимому, типом издания «Эпистолы». Помещая ее в собрание своих литературных трудов, он тем самым отказывался от научного характера ее издания. Как и все собрание «Сочинений и переводов», «Эпистола» была обращена к российскому юношеству и решала прежде всего просветительские задачи. Тип издания и его объем во многом, по-видимому, определили сравнительную краткость и малочисленность примечаний.

Полностью установить закономерность в выборе Тредиаковским примечаний для перевода не удалось. Пока можно говорить только о самых общих принципах. Почти всюду Тредиаковский сокращает статьи примечаний, опуская их конец или начало и тем самым упрощая. С искомой Тредиаковским простотой связан, по-видимому, и выбор примечаний из одного и другого французского издания. Сличение французских толкований к од-

[15] «Бывают эпохи, когда комментарий – самое надежное просветительское средство. Так, Кантемир снабжал свои переводы Горация (а Тредиаковский – Роллена) примечаниями к каждому слову, из которых складывалась целая подстраничная энциклопедия римской литературы и жизни». (*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2000. С. 312–313).

ному и тому же месту Горация в исполнении Дасье и Санадона показывает, что Тредиаковский выбирает более простое из них. Сам отбор примечаний также диктовался, по-видимому, принципом облегченности. Тредиаковский ограничивается самым необходимым, по его мнению, пояснением к тексту.

В настоящее время подготовлено издание «Сочинений и переводов», в котором французские источники примечаний Тредиаковского к «Эпистоле к Пизонам» приведены полностью. Здесь же остановимся лишь на нескольких примерах отступления Тредиаковского от французских образцов. Отступления могут быть связаны с отсутствием в русском языке ряда филологических терминов. Так, Тредиаковский избегает переводить слово *genre*. Место из Санадона «De ce genre sont les métamorphôses d`Ovide et l`Achilleide de Stace...»[16] Тредиаковский передает так: «Таковы точно поэмы: “Превращения” Овидиевы и “Ахиллеида” Стациева...»[17].

Наибольший интерес представляют оригинальные места примечаний Тредиаковского. Из них самыми выразительными кажутся два. Одно касается введения Тредиаковским в рассуждение Санадона об объеме драмы ссылки на Горация и критики итальянской комедии: «Драматическая поэма не толь долга, коль эпическая, причина сему, что первая представляется, а другая чтется. Чего ради первой надобно стало иметь предписанные пределы, так чтоб действию иметь все время к развязанию себя и не утрудить бы внимания и терпеливости смотрителевы. На сие за довольное почтено пяти действий; а Гораций и запрещает быть им как в меньшем, так и в большем числе. Следовательно, три действия италиянские есть погрешность»[18].

Другое место относится к приведенной Горацием латинской пословице «Mihi turpe relinqui est», переведенной Тредиаковским, «Кто назади, тот шелудив», со следующим примечанием: «Сия пословица точно и на нашем языке при некоторой игре, от малых ребят употребляется; а говорит ее вы-

---

[16] Les Poésies d`Horace <...> traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. T. 2. P. 580.

[17] *Тредиаковский В. К.* Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». Прим. 11. С. 76.

[18] *Тредиаковский В. К.* Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». Прим. 14. С. 79. «Il n`en est d`une pièce dramatique comme d`un poème épique pour la longueur. L`étendue de l`action est bien diférente dans ces deux ouvrages, l`un est fait pour être representé, et l`autre pour être lu. Il a donc falu prescrire des bornes plus étroites aux pièces de teâtre, et l`on a pris un tempérament, qui donant à l`action tout le tems de se déveloper n`épuisât point l`atention et la patience du spectateur ...» (Les Poésies d`Horace <...> traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. T. 2. P. 585).

бранная из них Матка. Вероятно, что древних римлян отроки сию ж самую игру употребляли, которая состоит в прибежании в отверстые руки Матки, коя обыкновенно у стены стоит прислонившись»[19]. Однако уже Санадон увидел в латинской пословице аналогию французской, но, в отличие от Тредиаковского, внес французский вариант не в текст перевода, а в примечание: «*Que la gale prenne au dernier.* C`est un proverbe, dit le scoliaste, dont les enfans se servoient dans certains jeux, pour sexciter à courir faire des vers un dangereux apas...»[20]. А до него перекличку этого места Горация с французской игрой услышал А. Дасье, но согласно «великому вкусу» привел ее в примечаниях в смягченном виде: «...C`est une expression empruntée des enfans, qui dans certain jeux disvient, *la gale* prendre au dernier:

Malheur à ceux qui demeureux dans les dernier»[21].

Выявление источников филологических и философских трудов Тредиаковского только еще начинается, сделанное на большом материале, оно сможет прояснить вопрос о филологическом методе и мышлении Тредиаковского. Данная работа лишь штрих к будущему портрету Тредиаковского-филолога.



---

[19] *Тредиаковский В. К.* Горация Флакка «Эпистола к Пизонам». Прим. 22. С. 87.

[20] Les Poésies d`Horace <...> traduites en François avec des remarques et des dissertations critiques. Par R. P. Sanadon. T. 2. P. 605.

[21] Oeuvres d`Horace en Latine et en François, avec remarque critiques et historiques. Par M^r Dacier. T. 3. Hamburg, 1733. P. 399.

О ПРАВКЕ ТРЕДИАКОВСКОГО В ЕГО ЭКЗЕМПЛЯРЕ «СОЧИНЕНИЙ И ПЕРЕВОДОВ» (1752)

Н. Д. Кочеткова

Об авторской правке Тредиаковского в экземпляре его «Сочинений и переводов» (1752), хранящемся в библиотеке Казанского университета, впервые сообщил М. П. Петровский, опубликовавший тексты, подвергшиеся изменениям[1]. Эта правка, однако, не была учтена в последующих изданиях писателя, включая «Избранные произведения» Тредиаковского, вышедшие в 1963 году в «Большой серии» «Библиотеки поэта». В 1975 году казанские исследователи В. Аристов и Н. Ермолаева вновь обратили внимание на эту правку[2]. По их сообщению, экземпляр «Сочинений и переводов» входил в состав библиотеки Г. А. Потемкина. Обоз с его книжным собранием прибыл в Казань в марте 1799 года; книги были переданы Первой Казанской гимназии, а затем университету. На титуле книги надпись-автограф: «Василья Тредиаковскаго»; шифр книги: р IV/32 1545. В. Аристов и Н. Ермолаева привели часть помет и исправлений Тредиаковского. Это сообщение было отмечено И. Ф. Мартыновым как «недавняя находка» в статье, опубликованной в 1976 году в сборнике «Венок Тредиаковскому»[3]. В 1989 году

---

[1] См.: *Петровский М. П.* Библиографические заметки о некоторых трудах В. К. Тредиаковского. Казань, 1890. С.16–23.

[2] См.: *Аристов В., Ермолаева Н.* Все началось с путеводителя... Поиски литературные и исторические. Казань, 1975. С. 88–94.

[3] *Мартынов И. Ф.* Тредиаковский и его читатели-современники (По материалам отдела рукописной и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР) // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 81–82.

Н. В. Ермолаева опубликовала статью о прижизненных изданиях Тредиаковского и Сумарокова, хранящихся в библиотеке Казанского университета, где вновь привела отдельные примеры авторской правки Тредиаковского[4]. Однако и после этого замечательный экземпляр не привлек специального внимания исследователей, – исправления Тредиаковского не были ни проанализированы, ни датированы.

Правка Тредиаковского внесена чернилами, кое-где поверх печатного текста, в большинстве случаев – на полях, где поставлены те же корректорские знаки, что и в тексте. При перемене строк местами поставлены соответствующие цифры: 2, 1.

Перемены, сделанные Тредиаковским, можно разделить на четыре основные группы. Первая и самая многочисленная – исправления нарушений ритма путем исключения лишних слогов или дополнения недостающих; вторая – исправления разнобоя рифм путем перестановки стихотворных строк, что иногда связано и с некоторой лексической правкой; третья – лексические замены без изменения ритма стиха и рифмы; и, наконец, четвертая – дополнения в прозаическом тексте[5].

Исправления первой группы встречаются в «Оде приветственной» Елизавете Петровне 1742 года, в парафразисах псалмов 6, 78, 139, в парафразисах первой и второй «песен Моисеевых», «Парафразисе песни Богородичны», в «Строфах похвальных России» и «Строфах похвальных поселянскому житию». Заметив нарушения ритма, состоявшие, чаще всего, в том, что в какой-либо строке, по сравнению с другими, недоставало одной стопы, Тредиаковский вставлял соответствующее дополнительное слово или словосочетание. Так, в четырехстопной «Оде приветственной» оказалась трехстопная строка:

Вся радость чистая моя
Хотя сие так произносит;
Но зрит и верить просит,
Колика мудрость в сем твоя.

В строку «Но зрит и верить просит» поэт вставил слово «купно»: «Но зрит и купно верить просит». Аналогичным образом он исправил трехстоп-

---

[4] *Ермолаева Н. В.* Прижизненные издания произведений В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова, хранящиеся в Научной библиотеке им. Н. И. Лобачевского // Библиотека Казанского университета. Фонды, раритеты, история... Казань, 1989. С. 24–34.

[5] М. П. Петровский не отметил, что Тредиаковский исправил номер главы в подзаголовке «Оды XX. Парафразис песни пророка Аввакума»: вместо «Глава 2» – «Глава 3».

ные строки в парафразисах псалмов 78, 139 и второй песни Моисеевой, в «Строфах похвальных России».

В других случаях, когда нарушение ритма возникало из-за лишних слогов, поэт заменял одно слово другим, более коротким. В «Строфах похвальных поселянскому житию», написанных пятистопным хореем с довольно многочисленными пиррихиями, равномерно чередуются десяти- и девятисложные строки:

Щастлив! в мире без сует живущий,
Как в златый век, да и без врагов;
Плугом отчески поля орущий,
А к тому ж без всяких и долгов.

Во всем стихотворении оказалось всего два нарушения ритма: одна двенадцатисложная строка и одна восьмисложная. Оба нарушения были исправлены. В двенадцатисложной «Не торопится сей в строй по барабану» Тредиаковский заменил слово «торопится», найдя удачный синоним, чтобы выравнять ритм: «Не спешит сей в строй по барабану». В другом месте этого же стихотворения он удлиннил восьмисложную строку «Щаслив, о! весьма излишно», добавив еще раз слово «весьма»: «Щаслив, о! весьма, весьма излишно». В результате ритмический рисунок всего стихотворения стал вполне правильным[6].

Исправления, сделанные Тредиаковским в духовных стихотворениях, вошли в авторскую рукопись, попавшую в собрание библиотеки Московской синодальной типографии, хранящуюся ныне в Российском государственном архиве древних актов. По этой рукописи было осуществлено издание, предпринятое А. А. Левицким и опубликованное Р. Олешем и Х. Ротэ в серии «Biblia Slavica»[7]. Во вступительной статье А. А. Левицкого «Литературное значение Псалтири Тредиаковского» перечислены сохранившиеся четыре списка «Псалтири» и обоснован выбор для публикации списка

---

[6] Г. А. Гуковский, публикуя это стихотворение в своей «Хрестоматии», очевидно, не учитывал правку Тредиаковского и в первом случае сохранил нарушавшую ритм строку «Не торопится сей в строй по барабану», но во втором – может быть, интуитивно восстанавливая ритм, повторил слово «весьма»: «Счастлив! о весьма, весьма излишно...». См.: Хрестоматия по русской литературе XVIII века для высших педагогических учебных заведений. Сост. Г. А. Гуковский. М., 1938. С. 57–58.

[7] Vasilij Kirillovič Trediakovskij. Psalter 1753. Erstausgabe besorgt und kommentiert von A. Levitsky, herausgegeben von R. Olesch und H. Rote. Paderborn, München, Wien, Zürich, 1989 (Biblia Slavica. Serie III: Ostslavische Bibeln. Bd. 4).

РГАДА (Ф.381, ед. хр. 1037)[8]. Рецензируя это издание, С. И. Николаев отметил, что последнюю авторскую волю, очевидно, отражает все же не этот список, а другой, относящийся к 1760-м годам и хранящийся в Государственном историческом музее[9]. Важно, однако, что в издании А. А. Левицкого отмечены разночтения рукописи РГАДА с текстом «Сочинений и переводов»: частью в приложении, частью под строкой[10]. Как показывает сопоставление этих разночтений с поправками Тредиаковского в казанском экземпляре, они в основном совпадают, хотя и между ними есть небольшие отличия, которые можно отметить при рассмотрении второй группы исправлений (то есть исправление разнобоя рифм).

Эта группа исправлений представлена в «Парафразисе первыя песни Моисеевы». Стихотворение состоит из 17 четырехстрочных строф; в первых пяти строфах рифма была опоясывающая: abba:

Мы Господу днесь воспоем:
Он превознесся в нас преславно;
Коня и всадника в глубь равно
Поверг в отмщении своем.

В 6-ой и 16-ой появилась перекрестная рифма abab:

Ты Сам послал на них Твой гнев;
Как стебла их поел он купно:
Вод расступился духом рев;
Была там ярость неотступно.

Во всех строфах, где была опоясывающая рифма, Тредиаковским сделаны перестановки строк, приведшие к повсеместной перекрестной рифме. Примечательно, что такая перестановка в большинстве случаев даже не потребовала лексических изменений, например:

Коня и всадника в глубь равно *Поверг в отмщении своем.*	*Поверг в отмщении своем* *Коня и всадника в глубь равно.*
Мой бог и бог отцу собою; *Его я восхвалить готов.*	*Его я восхвалить готов:* *Мой бог и бог отцу собою.*

---

[8] Там же. С. XI. Ссылки на текст «Псалтири» в дальнейшем даются сокращенно: Левицкий.

[9] См.: *Николаев С. И.* Первое издание «Псалтири» В. К. Тредиаковского // Русская литература. 1991, № 1. С. 210–212.

[10] Не отмеченным осталось разночтение в «Парафразисе Песни Богородичны».

Врагов не пощадила лика;
Противных стерла нам сия.

Противных стерла нам сия;
Врагов не пощадила лика.

Никто сего не зрел поныне;
Згустела также и волна.

Згустела также и волна;
Никто сего не зрел поныне[11].

Конечно, в некоторых строфах все же потребовались какие-то лексические замены или перестановки, наиболее существенны они оказались в последней 17-ой строфе:

Господь во век веков царит:
Вшел Фараон совсем уж в воды:
Израиль сухо те безгоды
Прешел и се благодарит.

Израиль се благодарит,
Прешедший сухо те безгоды.

Последовательно вводя во всем стихотворении перекрестную рифму, Тредиаковский внес в текст и некоторые лексические замены, уточняющие смысл фразы. Так, в 11-ой строфе союз «и» был заменен на «но»:

И укрепила правда бодра,
И всех людей Тобой спасла.

Но всех людей Тобой спасла
И укрепила правда бодра.

13-ая строфа была изменена следующим образом:

Тогда Едомские вожди,
Моавли князи вдруг *потщались,*
И слепо в трепете все мчались
Ты, Ханаан, растай, зла жди.

Тогда Едомские вожди,
Моавли князи вдруг *смешались,*
Ты, Ханаан, растай, зла жди;
И слепо в трепете помчались[12].

Была исправлена также грамматическая форма в 15-й строфе:

Все пройдут дондеже Твои
Владеемы Тобою люди:
К наследию сему щедр буди,
Да ***внидет*** *и в места свои.*

Все пройдут дондеже Твои
Владеемы Тобою люди:
Да ***вниду*** *и в места свои;*
К наследию сему щедр буди[13].

Глагол «внидет» относится к слову «наследие» (то есть народ, покровительствуемый Богом – «владеемы Тобою люди»). Поэт заметил, как затруд-

---

[11] *Левицкий*, с. 381: «не зрил».

[12] *Левицкий*, с. 382: С Моавли Князи в смесь потщались;
Ты, Ханаан, растай, зла жди:
Все слепо в трепете помчались.

[13] *Левицкий*, с. 383: Да **внидут** и в места свои.

нена была эта фраза, и вместо «внидет» сперва поставил слово «вниду», а затем «внидут».

Лексическая замена без изменения ритма и рифмы фактически единственная: в «Парафразисе песни пророка Аввакума» поэт заменил слово «верьхи» на «хребты»:

Верьхи за нужду стерлись гор; *Хребты* за нужду стерлись гор[14].

Не исключено, что эта замена возникла не без полемики с известной метафорой Ломоносова «верьхи Рифейски»:

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски копием <...>

(«Ода на день восшествия на престол <...> Елисаветы Петровны 1747 года»).

Встают верьхи Рифейски выше <...>

(«Ода на день восшествия на престол <...> Елисаветы Петровны 1752 года»)[15].

Правка Тредиаковского свидетельствует о том, что он стремился усовершенствовать текст духовных стихотворений, напечатанных в «Сочинениях и переводах», надеясь подготовить новое издание. Правка осуществлялась в несколько приемов: рукопись, по которой «Псалтирь» опубликована А. А. Левицким, включает и начальную правку и ряд новых исправлений. Поскольку поэт отдал рукопись духовных стихотворений на «цензурное свидетельствование» в Синод в декабре 1753 года[16], правка в казанском экземпляре датируется между 1752 и 1753 годами. Можно констатировать, что это был важный промежуточный этап работы поэта над текстом «Псалтири». Правка же в других произведениях, включая «Слово о мудрости, благоразумии и добродетели», отражает известную нам последнюю авторскую волю писателя и должна быть учтена в новейших изданиях.

---

[14] *Левицкий*, с. 394: Хребты в той нужде стерлись гор.

[15] *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 120, 135 (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

[16] См.: *Шишкин А. Б.* Из неопубликованных поэтических трудов В. К. Тредиаковского (стихотворная «Псалтирь») // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 34.

К ИСТОРИИ ТЕКСТА «ФЕОПТИИ» ТРЕДИАКОВСКОГО

С. И. Николаев

В русской поэзии XVIII века известен целый ряд произведений, авторы которых вставляют в свой текст цитаты (иногда обширные) из произведений других поэтов, например, первой строфой стихотворения В. В. Капниста «На тленность» (1816) стали последние стихи Державина, которые Капнист отметил кавычками как цитату[1]. Ко времени публикации оды Капниста стихи Державина уже были опубликованы и известны читающей публике, равно как и название оды, также принадлежащее Державину. В поэзии XVIII века встречаются примеры и автоцитат, зачастую как таковые и отмечаемые либо прямо в тексте, либо в примечаниях – от литературного палимпсеста XVIII века до изощренных интертекстуальных стратегий модернизма и постмодернизма XX века еще должно было пройти много времени.

Такой пример автоцитирования находим у Тредиаковского в посмертно изданной в 1775 г. трагедии «Деидамия», на что он сам и указывает в двух примечаниях: «Стихи озна<че>нные сими знаками “ внесены сочинителем в Феоптию, или книгу о Богозрении» и «Замеченные сими знаками “ стихи, внесены в Феоптию, или книгу о богозрении, сочиненную г. Тредиаковским»[2].

Из этих примечаний, несомненно принадлежащих самому автору, очевидно, следует, что они были внесены в текст трагедии после 1754 г., вре-

---

[1] См.: *Капнист В. В.* Избранные произведения. Л., 1973. С. 255.

[2] См.: *Тредиаковский В. К.* 1) Деидамия. Трагедия. М., 1775. С. 91, 123; 2) Сочинения. СПб., 1849. Т. 1. С. 680, 716–717. Ср.: *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 500.

мени завершения работы над «Феоптией». Факт цитирования уже отмечался И. З. Серманом и Ю. В. Стенником, хотя оба исследователя пишут, несмотря на однозначные указания автора, что Тредиаковский цитирует в «Деидамии» «Феоптию»[3].

При просмотре поэмы «Феоптия» «внесенные» из «Деидамии» стихи обнаруживаются не сразу, поскольку Тредиаковский значительно их переработал. Впрочем, иначе и быть не могло, поскольку речь идет о разных жанрах (трагедия и поэма), одно произведение написано на античный сюжет, другое – поэма, посвященная доказательству бытия божьего, одно написано ямбом, другое – гексаметром «хореическим и ямбическим по пременам».

Автоцитаты из «Деидамии» помещены в «сильных местах» «Феоптии» – это заключительные строки 4 и 5 эпистол. Итак, два отрывка – 14 и 12 строк. Они, безусловно, текстуально не совпадают, т.к. Тредиаковскому пришлось менять как лексику, так и стихотворный размер.

4-я эпистола «Феоптии», согласно краткому прозаическому изложению, «завершается неизреченною божиею к нам благостию, что мы умираем по телу, без чего не имели б мы здесь надлежащего нам благоденствия»[4]. В «Деидамии» же это монолог Улисса, произносимый им «особно» (т.е. в сторону). Ср.:

Деидамия	Феоптия
Как пущена вода, когда **в верьх** быстро **бьет**,	**Как вода** с мест горних **пущена в верьх** с шумом **биет**,
И падая тогда ж себя на низ та **льет**;	А прегнувшись весом, вопреки струю **лиет**;
Стремление **ея** то **прямо**, то **дугою**;	Все стремительство **ее прямо** – вдруг **дугою**;
Своею ж **и сечет сама себя водою**:	**И сама себя сечет** сродною **водою**;
Движению тому покоя **нет на час**,	Быстроте покоя оной всей **нет** ни **на час**, –
Так равно **наша жизнь** всех **подстрекает нас**:	**Так жизнь наша** буйна сильно **подстрекает нас**;
Надежды толь **всяк полн, летя ж к последней грани**,	**Всяк надежды полн, летя ж** с ней **к последней грани**,
В обратах, суетах, в тех **новых безпрестани**	Сам **в обратах, в суетах новых беспрестани**,
Мнит, что уже до звезд он **самых** долетел.	**Мнит, что уж до самых** высочайших звезд взлетел.
Но **се его в** одно мгновение **предел**,	**Се ж его в** едино преткновение **предел**,
И замысла при том **все в нем** удерживает,	Купно **все** и мысли **в нем** вмиг обуздавает,
Как с мнимыя горы в дол смерти низвергает.	**С мнимыя горы как в дол смерти низвергает**.
Ах! **так как** оный ток, **век краткий наш течет**,	**Так, как** сей источник, **краткий век наш** весь **течет**:
Нечувственно **к себе**, но сильно рок **влечет**[5].	Исподволь, токмо ж верно смерть **к себе влечет**[6].

---

[3] См.: *Серман И.* Неизданная философская поэма В. Тредиаковского // Русская литература. 1961. № 1. С. 161; *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981. С. 58–59.

[4] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 262.

[5] *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1. С. 716–717.

[6] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 279.

В этом отрывке в трагедии 106 слов (учитывая предлоги и частицы), в поэме – 109 слов, при этом в поэму перенесено только 67 слов (совпадающие слова выделены полужирным шрифтом). Лексические замены вызваны преимущественно содержанием, а несовпадающий порядок слов – другим стихотворным размером. В одном стихе совпадает только по одному слову (в рифме), и только в одном стихе повторяются все слова, но в другом порядке: «Деидамия» – «Как с мнимыя горы в дол смерти низвергает»; в «Феоптии» – «С мнимыя горы как в дол смерти низвергает». Однако при этом Тредиаковский сохранил почти все рифмы, за исключением двух рифмующихся слов (вместо *долетел – взлетел* и вместо *удерживает – обуздавает*).

В заключении 5-й эпистолы «Феоптии», согласно краткому прозаическому изложению, говорится о том, что «понеже тело умирает, а сопряженная с ним душа, как не имеющая частей, не может на части разрешиться, то следует, что душа есть бессмертна и что сим токмо Бог может ее властию своею уничтожить, но что никогда ее он по правдивости, правде и благости своей не уничтожит»[7]. В «Деидамии» это монолог Ахиллеса. Ср.:

Деидамия	Феоптия
Той воле прежде вас я должен быть, **и верен**,	Бог неизменный есть как чуден, так **и верен**!
Которыя есть **суд** всегда **не лицемерен**.	Бог истинен, и **суд** его **нелицемерен**!
Судьбе послушен есть безспорно Ахиллес,	Бог в множестве земным является чудес,
У коея **престол превыше есть небес**;	Имеяй свой **престол превыше** всех **небес**,
Где грознейший Перун, **весь оный** окружает,	**Где** грозных молний огнь **весь оный** освещает
И приступить к нему **собой не допущает**,	**И приступить к** зарям **собой не допущает**.
Та **прежде тварей всех, и прежде всех веков**,	Бог **прежде тварей всех и прежде всех веков**;
Как был ея **предел, пребудет в век таков**;	**Как** есть его **предел, пребудет ввек таков**.
Пред ней **сил многи тьмы сияниями блещут**.	**Пред** ним **сил многи тьмы сияниями блещут**,
И в пламени своем ея ж оне **трепещут**;	Величества его в люблении **трепещут**.
Желание та всем, та всем любовь и **страх**;	Любовь благим всем Бог, а злым душам есть **страх**:
Светил число пред ней тень токмо самый **прах**[8].	Бог духа не судил решить в смертельный **прах**[9].

В этом отрывке в трагедии 86 слов (учитывая предлоги и частицы), в поэме – 85 слов, при этом в поэму перенесено только 37 слов (совпадающие слова выделены полужирным шрифтом). Повторяющихся стихов нет и в этом отрывке, в одном стихе вообще нет слов из трагедии, в трех стихах – по одному слову (все – в рифмах). Как и в первом отрывке, Тредиаковский

---

[7] Там же. С. 280.

[8] *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1. С. 680.

[9] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 303.

сохранил почти все рифмы, за исключением двух рифмующихся слов (вместо безусловно неподходящего к данному отрывку «Феоптии» *Ахиллес* Тредиаковский ставит *чудес*, а вместо *окружает – освещает*).

Примечание Тредиаковского «Стихи озна<че>нные сими знаками " внесены сочинителем в Феоптию, или книгу о Богозрении», как теперь очевидно, не вполне точно. Он не просто перенес эти стихи, а подверг их значительной переработке. В обоих монологах из «Деидамии», Ахиллеса и Улисса, речь идет об общих понятиях судьбы и превратности жизни. При необходимых поправках, лексических и стиховых, оба монолога вполне могли занять такое маркированное место, как заключение эпистолы, не нарушая логики рассуждений Тредиаковского, восходящей к Фенелону. В этом случае, говоря «стихи», Тредиаковский имел в виду не столько словесное их наполнение и стиховое оформление, сколько выраженные в них идеи. Сама переработка текста, конечно, не могла вызвать у него затруднений. Он вообще любил переделывать свои стихи, например, из силлабики в силлаботонику (например, «Элегию на смерть Петра Великого» или стихотворения из «Аргениды»), или править стихи в своих «Сочинениях и переводах» 1752 г.[10]

Для чего, однако, Тредиаковский внес в текст трагедии два примечания, в которых упоминается «Феоптия»? Тут возможно объяснение, связанное не только с творческим замыслом. Тредиаковский в середине 1750-х годов еще надеялся издать трагедию, но уже получил отказ в издании поэмы. Два примечания к трагедии могли известить читающую публику о еще одном его произведении, название которого он привел в обоих примечаниях. Впрочем, оба предложенные объяснения не отменяют друг друга, а могут дополнять.

---

[10] См. статью Н. Д. Кочетковой в настоящем сборнике (с. 70–75).

РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА. ПОЗИЦИЯ ТРЕДИАКОВСКОГО

Е. В. Хворостьянова

В историко-литературных и лингвистических исследованиях русской поэзии XVIII века особый интерес вызывают 30-е – начало 60-х гг. – период активной перестройки языковой, стилевой, жанровой систем, сопровождающей утверждение классицистской модели миропонимания и становления новых художественных принципов. Реформа русского стиха в ряду этих преобразований закономерно рассматривается как одно из главных событий, сыгравшее важнейшую роль в формировании нового поэтического языка. Среди наиболее дискуссионных вопросов, к которым чаще всего обращаются компаративисты, историки литературы и языка, – вопрос об иноязычных влияниях, возможных источниках, на которые могли ориентироваться В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов; вопрос об «органичности» тонической и силлабической систем, их «соответствии» просодическим особенностям языка; вопрос о характере связи стиховой и стилевой перестройки русской поэзии, о семантическом ореоле ведущих стихотворных размеров XVIII в., степени влияния на ход реформы теоретических положений реформаторов и их поэтической практики. Круг этих вопросов достаточно широк, однако общую концепцию реформы можно назвать окончательно сложившейся. Суть ее сводится к следующему. Тредиаковскому принадлежит заслуга *начала* реформирования литературного стиха; «Новый и краткий способ...» 1735 г. представляет собой осторожную попытку внести в старые силлабические размеры тонический ритм, обозначив ударные константы стихов и полустиший длинных размеров. «Нерешительность» и

«непоследовательность» Тредиаковского выразилась в том, что тонический принцип, во-первых, не был распространен на средние и короткие размеры, во-вторых, в отрицании трехсложных стоп, соединение которых с двусложными нарушило бы силлабическую эквивалентность стихов. С другой стороны, в научной литературе не раз указывалось на «революционный» характер реформы Тредиаковского. Об этом писал еще в начале 1920-х гг. Б. В. Томашевский[1], полностью подтвердило эту мысль исследование русского 13-сложника, предпринятое М. Л. Гаспаровым[2]. Иными словами, радикальный характер реформа Тредиаковского имела с точки зрения традиционной силлабики, но была осторожной и недостаточно радикальной с точки зрения силлабо-тонических принципов, утвердившихся в русском стихе во второй половине XVIII – начале XIX вв. Решающий шаг в освоении тонического стиха был сделан Ломоносовым. Его «Письмо...» и – в гораздо большей степени – поэтическая практика окончательно утвердили тонический принцип в русском стихе. «Способ...» 1752 г. и примыкающие к нему «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), в которых Тредиаковский признает приемлемость ямба и возможность использования трехсложных стоп даже в сочетании с двусложными, рассматривается как «признание» правоты Ломоносова. В то же время, излагая уже ломоносовские принципы, Тредиаковский настаивает на том, что именно ему принадлежит заслуга реформы стиха.

Эта стройная концепция реформы в основе своей сложилась еще в XVIII в. и в значительной степени основывалась на репутации Тредиаковского и Ломоносова, а также на восприятии стихотворных текстов последнего как ритмически более стройных и «естественных» для следующих поэтических эпох. Так, например, уже М. М. Херасков отчетливо не различал принципы ритмической организации стиха Кантемира и Тредиаковского, противопоставляя им стих Ломоносова в качестве образца для стихотворцев второй половины XVIII в.: «Хотя кн. Кантемир и г. Тредиаковский исправили в некотором роде свое стихосложение, но в нем не наблюдается ни сменение стихов мужских и женских, ни полустишия, ни истинная гармония, а в иных случаях им недостает надобного числа стоп. Сии два пиита

---

[1] *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. С. 139.

[2] *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 9–30. См. также: *Алексеева Н. Ю.* На пути к реформе русского стиха. Стихотворные переводы Тредиаковского 1732–1734 годов // Русская литература. 2002, № 4. С. 32–60.

писали стихами хореическими, но род сей не был еще приведен в совершенство; впоследствии г. Тредиаковский писал подлинными хореями и иамбами и дактилями. Наконец, явился Ломоносов; сей великий муж, столь превосходными дарованиями наделенный...»[3]. Ритмико-синтаксический строй поэзии Ломоносова, более близкий сложившейся позднее системе классического стиха, стал и для стиховедов решающим фактором, позволяющим сделать вывод о том, что русский стих развивался путем, предложенным не Тредиаковским, а Ломоносовым.

В научной литературе сама реформа неизменно рассматривается как «коллективное» преобразование стиха, закрепленное в условном названии «реформа Тредиаковского – Ломоносова». Между тем и теоретические положения, и поэтическая практика двух русских поэтов позволяют утверждать, что у каждого из них была *своя* стратегия реформы, причем позиция Тредиаковского менялась не столь существенно и в гораздо большей степени определила направление реформаторской деятельности Ломоносова, нежели последний оказал влияние на поздние работы Тредиаковского.

Проблематичность выявления стратегии и тактики Тредиаковского связана с двумя обстоятельствами. Первое состоит в специфической барочной аргументации «Нового и краткого способа...», воспринимавшегося уже во второй половине века лишенным логики, а изложенная в нем система – лишенной стройности и цельности. Примером тому может служить очевидное противоречие определения нового стихосложения как тонического и «простого русского стиха» как силлабического. Еще менее мотивированным выглядит включение примеров силлабического стиха в трактат, излагающий «новые» принципы стихосложения. Нередко встречаются у Тредиаковского силлогизмы, в которых на место причины ставится следствие, так что и «причина» и «следствие» риторической аргументации с логической точки зрения являются следствиями одной и той же причины. Например, причиной того, что «простые русские стихи» падают не стопами, а слогами, названо отсутствие в них цезуры, очевидно, не имеющей отношения к тоническому или силлабическому принципу меры. Отмечая неясность формулировок Тредиаковского, В. Е. Холшевников обратил внимание на «разнесенность» в тексте тесно связанных между собой положений «Нового

---

[3] *Херасков М. М.* Рассуждение о российском стихотворстве. Публ. П. Н. Беркова // Лит. наследство. Т. 9/10. М., 1933. С. 292.

и краткого способа...»[4]. К этому можно добавить и типичное для барочной системы функционирование метафор в качестве рационалистических аргументов. Ярким примером здесь может служить обоснование неприемлемости сочетания мужских и женских рифм: «Таковое сочетание стихов так бы у нас мерзкое и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинежнейшую и самым цветом младости своей сияющую европскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа. Сие ясно будет совершенно к стихам нашим применившемуся. Следовательно, сочетание стихов, каково французы имеют и всякое иное подобное, в наше стихосложение введено быть не может и не долженствует»[5]. Терминологическая неясность и метафоричность, причудливый «сюжет» при внешней стройности композиции «Нового и краткого способа...» довольно быстро отождествились для младших современников Тредиаковского с «маловразумительным», «темным» и «корявым» стилем его поэтических опытов и существенно повлияли на восприятие трактата.

Второй причиной, препятствующей корректному выявлению позиции Тредиаковского и его роли в практической реализации реформы является крайне недостаточная изученность эволюции русского стиха XVIII в. Показательно, что каждая новая работа, посвященная ритмике классических размеров (преимущественно четырехстопному и шестистопному ямбу) открывала в XVIII в. новые факты, вызывавшие различные трактовки и немало гипотез, которые довольно быстро ставились под сомнение или опровергались другими фактами при следующем обращении к этому материалу[6]. Одним из наиболее важных результатов этих исследований является, на наш взгляд, установление наличия разных ритмических тенденций, сложно взаимодействующих уже на этапе осуществления реформы, и констатация крайней запутанности, пестроты ритмической картины века, позволяющие говорить о том, что логика эволюции ритма до сих пор не прояснена ни на материале творчества отдельных поэтов и поэтических группировок, ни на материале стиха этой эпохи в целом. На пути преодоления сложившейся

---

[4] См.: *Холшевников В. Е.* Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей? // Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 135–136.

[5] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 383.

[6] Мы имеем в виду работы В. М. Жирмунского, К. Ф. Тарановского, А. В. Прохорова, В. А. Западова, В. Викери, М. Л. Гаспарова, В. С. Баевского, С. А. Матяш, М. И. Шапира, М. А. Красноперовой, Е. В. Казарцева.

исследовательской ситуации решающую роль должно играть комплексное статистическое обследование стиха XVIII в., однако большее количество выявленных фактов, большая подробность сами по себе еще не гарантируют, что картина эволюции русского стиха станет яснее. К настоящему времени мы уже располагаем данными, позволяющими соотнести процессы, происходившие в стихе, с задачами, которые ставили перед собой Тредиаковский и Ломоносов. Для этого обратимся к сопоставлению отдельных положений «Нового и краткого способа...» с примерами, включенными в него в качестве иллюстраций, особенно подробно остановившись на образцах «простого русского стиха», не интересовавших исследователей с точки зрения их связи со стратегией реформы.

В решении целого ряда проблем исторической метрики особое значение имеет анализ «стихотворных прецедентов» – первых в национальной поэзии образцов метрико-ритмических форм. Нередко такие прецеденты позволяют прояснить вопрос о генезисе изучаемого явления или выявить логику самозарождения нового метра в данном языковом пространстве. Трехиктный дольник – один из самых популярных размеров русской поэзии XX века – имеет длительную историю становления. Как отмечал В. М. Жирмунский, первые русские дольники появляются у Жуковского под влиянием западноевропейских романтиков[7], причем их освоение подготовлено «борьбой с ломоносовским ямбом», начавшейся в школе Карамзина[8]. Но отдельные примеры дольниковых размеров встречаются и в XVIII веке: песенные дольники Сумарокова, дактило-хореический гекзаметр Тредиаковского и др. Первым русским дольником В. С. Баевский называет 9-стишие Ломоносова из «Письма о правилах российского стихотворства» – «На восходе солнца как зардится...»[9], которое приводится в качестве образца ямбо-анапеста (4-иктный дольник). Однако ему все же предшествует трехиктный дольник Тредиаковского, включенный в «Новый и краткий способ...», – это «Песнь, сочиненная на голос и петая пред ее императорским величеством Анною Иоанновною, самодержицею всероссийскою» <1733>. Если вопрос квалификации ломоносовского дольника может быть дискуссионным (из 9 стихов один – ямбический), то квалификация размера «Пес-

---

[7] *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 189–190.

[8] Там же. С. 188.

[9] *Баевский В. С.* Тредиаковский и Ломоносов – реформаторы стиха // Ломоносов и русская культура: Тезисы докл. конф., посв. 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28–29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 26.

ни» Тредиаковского как трехиктного дольника несомненна: из 90 стихов лишь один («Мудрость больша, неж в Афинах») представляет собой четырехстопный хорей, превышая на один слог силлабическую меру стиха[10]; еще один стих («Раскол в ад убегает») – трехиктный тактовик. Если учесть проблематичность расстановки ударений для стиха XVIII века, то еще три стиха также могут рассматриваться в качестве трехиктного тактовика (№№ 33, 38, 89), но и в этом случае 94,4% строк позволяют однозначно утверждать[11], что перед нами первый (или один из первых) пример русского трехиктного дольника.

Тот факт, что до сих пор этот дольник не был замечен исследователями, можно объяснить двумя основными причинами. Первая состоит в том, что, сохраняя силлабический принцип эквивалентности стихов, сам Тредиаковский приводит «Песнь» в качестве примера «краткого простого стиха», для которого не обязательно «падение стопами». Ориентируясь на метрическую квалификацию Тредиаковского, стиховеды рассматривали этот текст как силлабический 7-сложник с регулярными женскими окончаниями. Вторая причина связана с необычной для русского трехиктного дольника ритмической структурой текста. Как отмечал М. Л. Гаспаров, «по подбору слов дольники явно сближаются с трехсложными размерами»[12], поэтому первая ритмическая форма трехдольника, совпадающая с трехсложниками, стоит на втором месте по частотности употребления[13]. В «Песни» Тредиаковского, напротив, эта форма отсутствует, причем ее возможному появлению препятствует слоговой объем, не вмещающий при женском окончании трех иктов с двусложными интервалами. Тем самым ритмическая структура дольника Тредиаковского на фоне дольника XX века опознается с большим трудом. Соотношения основных форм трехдольника (в %) приводятся в табл. 1 (данные по теоретическому дольнику и дольнику XX в. – М. Л. Гаспарова[14]).

---

[10] Впрочем, допустим и другой вариант интерпретации этого стиха: при декламации «лишний» слог мог скрадываться и тем самым сохранялась слоговая эквивалентность стихов.

[11] Напомним, что нижний предел установления метрической характеристики текста – 75% стихов. См.: Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 8.

[12] *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 66.

[13] См.: Там же. С.71.

[14] Там же.

Таблица 1

Ритмические формы дольника	Теоретический дольник	1890–1960 гг.	«Песнь» Тредиаковского
I (1)	20,5	18,9	–
II (2)	12,1	14,5	28,9
III (3)	16,6	47,8	18,9
IV (4)	38,4	1,0	13,3
V (6)	12,4	16,3	4,4
Прочие	–	1,5	32,2

Здесь наиболее показательно не только отсутствие 1-ой формы (она исключена слоговым объемом и фиксированным женским окончанием), но и пропорции 2-ой, 5-ой и прочих форм, отчетливо противопоставляющих «Песнь» Тредиаковского как теоретическому дольнику, так и дольнику конца XIX – начала XX вв. Среди «прочих» форм у Тредиаковского наиболее частотная – 8-я («Самодержицы Анны»), она составляет 28,9%, т.е. столько же, сколько 2-я («Новый год начинаем»).

И ритмический строй «Песни», и сам факт ее включения в «Новый и краткий способ...» закономерно ставят вопрос о возможных источниках дольника Тредиаковского или причинах его самозарождения в границах силлабического стиха. Наиболее правдоподобными представляются нам три гипотезы.

Во-первых, можно предположить, что перед нами так называемый «случайный дольник», возникший в 7-сложнике стихийно, как результат естественной языковой ритмичности. Одним из аргументов в пользу этой гипотезы служат неполноударные формы, составляющие около 1/3 стихов и стихи со сверхсхемными ударениями – около 10% от общего объема. Как известно, 7-сложник не был популярным размером русской силлабики, поэтому к анализу его ритмики исследователи, насколько нам известно, специально не обращались. Однако другой силлабический размер – цезурованный 13-сложник – был предметом изучения. Установлено, что в нем полустишия проявляют отчетливую тенденцию не только к синтаксической, но и – что для нас главное – ритмической обособленности, относительной независимости друг от друга. Поэтому данные по ритмике первого полу-

стишия 13-сложника с женской цезурой вполне репрезентативны для сопоставления с силлабическим 7-сложником Тредиаковского. В табл. 2 приводятся пропорции ритмических форм для силлабического полустишия 13-сложника (данные М. Л. Гаспарова[15]) и 7-сложника «Песни».

Таблица 2

Формы дольника	С. Полоцкий, С. Медведев, Ф. Прокопович	А. Кантемир (Сатиры I–II)	Тредиаковский (1725–1732)	«Песнь» Тредиаковского
2	16,5	21,7	14,5	28,9
3	16,3	11,7	19,6	18,9
4	17,9	24,2	20,1	13,3
6	7,0	6,7	5,0	4,4
7	21,3	14,2	16,2	1,1
8	18,3	19,2	18,4	28,8
9	3,7	2,5	6,1	1,1
10	0,2	–	–	1,1

Количество 2-й, 7-й и 8-й ритмических форм демонстрирует в стихе Тредиаковского-силлабика даже большую, чем у Кантемира, близость ритмическим закономерностям русского силлабического стиха. Тем разительнее контраст в ритмической организации первого полустишия в стихотворениях 1725–1732 гг. с дольниковой «Песнью». Иными словами, «сделанность», искусственность ритмического строя этого текста очевидна, перед нами не «случайный» дольник.

Вторая возможная причина появления дольникового ритма в 7-сложнике «Песни» – ее опора на напев. Дополнительным аргументом в пользу этой гипотезы является равнострофическое строение текста (6-стишия AABBCC) с рефренным повтором двух последних стихов. Тредиаковский был автором не только слов, но и мелодии, на которую «Песнь» была исполнена перед императрицей. Как известно, большое количество

[15] *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник. С.14–15.

силлабических стихов Тредиаковского вошло в рукописные песенные сборники, где они соседствовали с народными песнями, ритмический строй которых поддерживался напевом[16]. Решающим фактором, позволяющим утверждать, что словесный ритм «Песни» не определяется музыкальным строем, является полное отсутствие симметрии ритмического строения текста. При сохранении дольниковой меры, строфы ритмически расподобляются, ни одна из них не повторяет другую по порядку расположения ритмических форм. Более того, в двух случаях динамика ритмических преобразований захватывает и рефренный 5-й стих: вместо третьей формы – «Счастие богом данны» – в восьмой строфе появляется четвертая ритмическая форма («На троне богом данна»), в последней – вторая («Твоим счастьем венчанна»). Очевидно, что в случае подчиненности словесного ритма напеву дольник «Песни» был бы подобием строчного логаэда или приближался бы к последнему строением большей части строф.

Еще один возможный путь возникновения дольника «Песни» – подражание литературным песням Э. Глюка и И. В. Пауса, тексты которых были известны Тредиаковскому. Между тем их силлабо-тонические стихи избегали равносложности, редкие 7-сложники Пауса построены исключительно в ритмическом варианте, соответствующем трехстопному ямбу, а среди 6-стишных строф аналогичной модели, написанной дольником, обнаружить и вовсе не удалось[17]. Разумеется, полностью исключить влияние иноязычных образцов на трехдольник «Песни» мы не можем, однако косвенные данные, все-таки позволяющие предполагать оригинальное ритмическое решение текста, у нас есть. В 1730 г. Тредиаковский пишет 7-сложником «Прошение любве», «Видеть все женски лицы... » (включено в «Езду в остров любви»); еще в двух стихотворениях – «Ода о непостоянстве мира» и «Без любви и без страсти... » – 7-сложник с женским окончанием используется в сочетании с 5-сложником и 7-сложником мужского окончания. Таким образом, мы располагаем материалом, сопоставимым по объему с «Песнью» (93 стиха). Сравнение ритмического строя «Песни» с более ранними текстами убедительно демонстрирует реализацию различных ритмических тенденций. В

[16] См.: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века: В 2-х томах. М., 1952. Т. I. С. 29, 46–56; *Позднеев А. В.* Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках // Труды кафедры советской и русской литературы Московского гос. заочн. пед. инст. М., 1964. Т. 18. С. 88–93; *Тимофеев Л. И.* Василий Кириллович Тредиаковский // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 22–25.

[17] См.: *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1902. Т. III. Ч. 2. С. 9–150.

1730 г. Тредиаковский еще находится под влиянием ямбического ритма французского стиха; опора на четвертую и седьмую ритмические формы резко противопоставляет эти 7-сложники как первому полустишию русского силлабического 13-сложника, так и 7-сложнику «Песни» (см. табл. 2 и 3). Особенно показательны в этих данных пропорции внеметрических и спорных в квалификации стихов, а также соотношение 3-ей и 8-ой ритмических форм.

Таблица 3

Ритмические формы дольника	**7-сложник <1730 г.>**	**«Песнь» <1733 г.>**
2	26,9	28,9
3	5,4	18,9
Ямбические (4 и 7)	40,9	14,4
6	нет	4,4
8	10,8	28,9
9	1,1	1,1
10	нет	1,1
Внеметрические и спорные	15,1	2,2

«Песнь» Тредиаковского строится преимущественно на четырех ритмических формах, выделяющих (в порядке акцентной значимости) 6-й (100%), 3-й (57,8%), 1-й (52,2%) и 4-й (34,4%) слоги. Конец стиха отмечен более активно, чем начало (ударения на 3-м или 4-м слогах встречаются в 92,2% стихов). Между тем ударения только на 1-м, только на 3-м и в совокупности на 1-м и 3-м слогах встречаются в 81,1% стихов. Таким образом, в дольнике «Песни» активно проявлен хореический зачин, реализации которого препятствует объем стиха с константным 6-м слогом, органично принимающий ямб, но не хорей. Хореический зачин первой редакции объясняет, на наш взгляд, выбор для второй, силлабо-тонической редакции – четырехстопный хорей с чередованием мужских и женских окончаний (ааВВ). Здесь слоговое «расширение» стиха происходит, как правило, после

начальной структуры – ∪ – , т.е. дополнительные слоги появляются в его второй половине. Сравн.:

Первая редакция	*Вторая редакция*
Благодать изобильна	Благодать нам изобильна
В первых здравие цело	В первых здравие без бед
Вопия: о так буди!	Возгласим: о тако буди!
Пóйдет век долговечен	Пóйдет долгоденствен век
Поживем в благостыне	Поживем все в благостыне

Более сложный пример тонической организации силлабического стиха являет собой 9-сложник «Оды <…> в славу правды…». Однако на то, что стих «оды» организован иначе, чем обычный силлабический 9-сложник, указывает активное перераспределение ритмических форм. В табл. 4 приводятся расположения ударений фонетических слов по двум отрывкам «Оды <…> о сдаче города Гданска» и по «Оде <…> во славу правды», демонстрирующие ощутимое изменение тонических тенденций.

Таблица 4

Слоги	**«Ода правде»**	**«Ода о сдаче Гданска» (стихи 1–66)**	**«Ода о сдаче Гданска» (стихи 67–132)**
1	31,8	34,8	34,8
2	59,1	37,9	30,3
3	33,3	43,9	43,9
4	47,0	33,3	34,8
5	33,3	43,9	50,0
6	42,4	37,9	21,2
7	3,0	9,1	9,1
8	100	100	100

Слабо выраженную дольниковую тенденцию силлабического 9-сложника сменила ямбическая тенденция. В то же время расподобление сильных и слабых слогов «Оды <...> во славу правды» настолько сглажено, что ямбический ритм, захватывающий нередко 3–4 стиха подряд, «разрушается» следующими – «дольниковыми» и «амфибрахическими» ритмами:

Чудовище свирепо, мерзко
Три го′ловы подъемлет дерзко;
Тремя сверкает языками!
Яд изблевать уже готово,
Ибо наглостию сурово.
Тремя же зевает устами.

Ложь то проклята, дерзновенна,
Вышла вся из ада безденна,
Правду ищет везде святую,
Бесстыдно гонит ту всечасно
И славится тем велегласно,
Растерзать смело хотя тую.

Неясность тонической организации в общей картине распределения ударений связана главным образом с тем, что при соединении ямбического и амфибрахического ритмов, встречающемся в народном стихе и в его литературных имитациях, они взаимно поглощают друг друга. В этой связи обращает на себя внимание обилие «двуликих» строк, а также стихов, которые в зависимости от выбора акцентного варианта слова могут быть квалифицированы и как четырехстопный ямб, и как трехстопный амфибрахий:

И славится тем велегласно...
Задавит тебя, мышлю верно...
Еще торжества видны следы... и т.п.

Здесь следует вспомнить важнейшее положение трактата, включенное в перечень вольностей – «перенос силы». Именно Тредиаковский вводит в литературный стих акцентные дублеты. Делает он это крайне осторожно: «... слова, которые двойное и часто сомненное имеют ударение просодии, могут положиться в стихе двояко; например: *цве́ты* и *цветы́*. Однако в сем случае больше надобно держаться общего употребления»[18]. Интересно, что именно это положение вызовет резко отрицательное отношение Кантемира:

[18] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 379.

«Совсем не хвалю переложение силы с одного слога на другой, так, чтобы вместо *глава́* писать *гла́ва*, вместо *зако́н* писать *за́кон* и проч.»[19]. Если большинство «вольностей, перечисляемых Тредиаковским, имеет опору в языковой ситуации эпохи, то эта «вольность», безусловно, подсказана народной поэзией и имеет целью облегчить поэтам построение тонического ритма. Показательно, что значительная часть стихов «Оды <…> во славу правды» обретает четкий ямбический или анапестический ритм при использовании тех акцентных дублетов, которые встречаются в 13- и 11-сложниках самого Тредиаковского, а также в народной поэзии: *тебя́* и *те́бя, ти́хо* и *тихо́, у́же* и *уже́, по́сле* и *после́, стра́шно* и *страшно́* и т.п.

В 7-сложной «Песни» мы наблюдаем тоническое упорядочение начал и концов стихов, в «Оде» – преимущественно – комбинацию «ямбов», «амфибрахиев» и двуликих строк.

Поставив своей задачей выявление стратегии реформы русского стиха в первых трактатах Тредиаковского и Ломоносова, М. Л. Гаспаров обратился к сопоставлению известных европейскому стихосложению случаев перехода от «одноуровневого слогового» принципа построения стиха к «двухуровневому стопному». В подобных исторических прецедентах он выделил два основных типа стратегических направлений реформирования стиха: «Первый тип наблюдается при самостоятельном, свободном от внешних влияний становлении стопного стиха. В силлабическом размере отвердевает прежде всего концовка <…>, а потом упорядоченное расположение сильных мест <…> постепенно распространяется по стихотворной строке влево, от концовки к началу. Таков переход от общеиндоевропейской силлабики к ведической и иолийской силлабо-тонике. Второй тип наблюдается при несамостоятельном, вызванном или ускоренном внешними причинами становлении стопного стиха. В традиционный размер сразу вносится стопное чередование сильных и слабых мест; а для закрепления такой реформы вводится в употребление нетрадиционный размер, с самого начала организованный стопным образом. Таков переход от расшатанного восьмисложника английского и немецкого стиха к правильному четырехстопному ямбу Чосера и Опица. В русском стихе Тредиаковский был представителем первого типа (он бережно сохранял внешние формы силлабических размеров), Ломоносов <…> – второго <…>. Тредиаковский подходил к традиционному стиху как реформатор-эволюционист, Ломоносов – как ниспровергатель-

---

[19] Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // Кантемир Антиох. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 413 (Библиотека поэта. Большая серия).

революционер; что определяющим для дальнейшего развития стиха оказался второй подход – это существенно для общекультурной характеристики их эпохи»[20].

Между тем вопрос о характере становления тонического принципа в русском литературном стихе представляется гораздо сложнее, причем в его решении более существенным, определяющим является не «результат», который явлен метрическим репертуаром и ритмическим строем стиха к концу XVIII века, но, прежде всего, сам процесс становления тоники в первые пореформенные десятилетия. С этой точки зрения нельзя не согласиться с характеристикой Тредиаковского как реформатора-эволюциониста, однако стратегия реформы, начатой Тредиаковским, на наш взгляд, выглядит несколько иначе, да и влияние его первого трактата и поэтических опытов на Ломоносова и других поэтов XVIII века представляется гораздо более существенным.

Примеры «Нового и краткого способа... » (как тонические 13-ти и 11-сложники, так и «простой русский стих» «Песни» и «Оды») проясняют стройную мысль этого барочного трактата. Тредиаковский не столько «бережно сохраняет» силлабику, сколько «ужесточает» ее; предлагая использовать преимущественно нечетносложные стихи, он тем самым резко ограничивает силлабический репертуар. То же самое мы наблюдаем и в отношении рифмы. Характерно, что сам Тредиаковский до реформы использовал свободное чередование женских и мужских рифм в силлабических 7-сложниках и 9-сложниках. В «Новом и кратком способе... » рифма начинает играть иную ритмическую функцию. Она определяет тенденцию распределения сильных и слабых слогов, а потому хорей выбирается как наиболее приемлемая стопа. Интересно, что допуская «комбинации» стоп, Тредиаковский подчеркивает значение ритмической тенденции, охватывающей стих: «... тот стих всеми числами совершенен и лучше, который состоит токмо из хореев или из большей части оных»[21]. Иными словами, Тредиаковский предлагает ввести общую ритмическую универсалию для стихов разного объема, унифицируя тенденцию горизонтального ритма. Тем самым двусложие хорея становится мерой стиха, а его замещение спондея-

---

[20] *Гаспаров М. Л.* Ломоносов и Тредиаковский – два исторических типа новаторов стиха // Ломоносов и русская культура: Тезисы докл. конф., посв. 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28–29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 27–28.

[21] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 370.

ми, пиррихиями и ямбами признается как допустимая вольность, которую, впрочем, следует по возможности ограничивать. Принцип «совместимости», эквивалентности стихов проявлен в организации его горизонтали. Ярким примером тому является вольный хорей «Мадригала», включенного в «Новый и краткий способ… ».

Эту стратегию реформы русского стиха прекрасно поняли и Кантемир, и Ломоносов, причем оба их «Письма» по существу сводятся к обсуждению главного вопроса, сформулированного Тредиаковским: как должна строиться горизонталь новых тонических стихов, чтобы они воспринимались как соотносимые и соизмеримые? На этот вопрос критики «Нового и краткого способа… » ответили по-разному. Кантемир дал перечень наиболее приемлемых способов тонической организации стихотворной строки, расширив количество силлабических размеров. Его теория (в силлабическом варианте) аналогична теории ипостас В. Брюсова, предлагавшего наиболее «благозвучные» варианты замен стоп. Кстати, именно Кантемир, а вовсе не Тредиаковский, выбирает тот путь эволюции русского стиха, о котором пишет М. Л. Гаспаров, т.е. тонически укрепляет концовку стиха, оставляя в большинстве случаев свободным его начало. Ломоносов видит ритмические возможности разнообразия стиха в использовании наряду с 2-сложными и 3-сложных стоп, а также их комбинаций, рассматривая пиррихий и спондей в качестве вольностей, которых надлежит избегать, поскольку вертикаль стиха формируют именно ударения ямбической, хореической, дактилической и анапестической стоп. Интересно, что внимание Ломоносова также сосредоточено на построении горизонтали стиха. Причем, поскольку в «Письме» он отождествляет (точнее – не различает) метрическое и словесное ударения, стихотворная строка предложенной модели становится ритмически более жесткой, допуская меньшее количество словесных комбинаций.

В том, что русская поэзия 40-х – первой половины 60-х гг. шла по пути, намеченному Тредиаковским, а не Ломоносовым, свидетельствует целый ряд фактов. Остановимся лишь на наиболее существенных.

В метрическом репертуаре русской поэзии XVIII века на первых порах обнаруживается безусловное преобладание равностопных размеров, сохраняющих силлабический принцип эквивалентности стихов (каталектика на эту меру не влияет). Интересно, что и сам Ломоносов в 50-е годы все больше предпочитает равносложники. Соотношение шестистопного и вольного ямба за первые 40 лет претерпевает существенное изменение: ЯВ постепенно отодвигает Я6 на вторую позицию; иными словами, неравносложный

размер осваивается медленнее, и чем ближе к концу века, тем активнее становится его употребление в самых разных жанрах. Само по себе это не аргумент в пользу активности силлабического начала в восприятии новых силлабо-тонических размеров, но этот факт, по крайней мере, провоцирует постановку вопросов о становлении метрического репертуара и эволюции ритмики равносложников в XVIII веке. Попробуем в общих чертах проследить логику освоения самых популярных в XVIII веке размеров. В том, что такая логика может быть выявлена, убеждают другие примеры освоения русской поэзией новых размеров. Так, в контексте развитого силлабо-тонического стиха пушкинской эпохи, когда в традиционных размерах уже сформировался вторичный ритм, первые образцы белого бесцезурного ямба начинают уподобляться вольному ямбу[22]. Т.е. соизмеримость стопного объема при отсутствии цезуры на первых порах очень плохо ощущается. Возьмем другой пример. К концу XIX века окончательно формируется тоническое мышление, предполагающее во всех известных размерах различение не просто ударных и безударных слогов, но сильных и слабых мест, что позволяет использовать сверхсхемные ударения и пропускать ударения даже в дольниках. На этом фоне появляется акцентный стих, предполагающий особую систему интонирования, которая на первых порах реализуется через неравноударность. При этом условно сильные места, подчеркиваемые интонацией, могут отмечать как группу слов («просодическое ударение»), так и часть слова. Лишь через несколько лет акцентный стих постепенно вырабатывает некоторый порядок в соотношении реальных ударений и сильных мест, приводящий к формированию равноударного стиха и стиха с правильным чередованием ударений (4–3–4–3 и т.п.).

Применительно к 40–60-м гг. XVIII в. этот вопрос формулируется следующим образом: какой принцип меры ощущается поэтами более отчетливо – силлабический или тонический? Иными словами, поэты упорядочивают

---

[22] «Подлинник писан ямбическим пятистопным стихом древних трагедий. Я старался в переводе соблюсти оный, позволяя себе однако в местах и шестистопные и четырехстопные стихи и другие вольности, как то: окончания стихов дактилем вместо ямба. Эти неправильности, ежели их так называть угодно, можно будет при второй отделке исправить; теперь я более должен был думать о соблюдении смысла и красот подлинника, которые выразить – всякой знает, сколь трудно переводчику, а особливо с такого краткословного языка, каков немецкий, на такой протяжносложный язык, каков наш русской. При сих трудностях не почел я за нужное задавать себе еще лишнюю трудность, какою не был стеснен и Гете, т.е. александрийские стихи с рифмами» (*Востоков А. Х.* Стихотворения. М., 1935. С. 300 (Библиотека поэта. Большая серия)).

систему падений в силлабически эквивалентных единицах или тонический принцип решительно сменяет силлабический?

В становлении ритма вольного ямба наблюдаются особенности, позволяющие говорить о постепенном овладении русскими поэтами тонической мерой в привычных силлабических границах. Первый пример вольного стиха в хореическом варианте был дан Тредиаковским в «Новом и кратком способе», причем короткие стихи здесь дублировали первое и второе полустишия хореического экзаметра. В работах С. А. Матяш подробно прослеживается влияние немецкого и французского стиха на ритмический строй русского вольного ямба и выявляются жанровые тяготения разных ритмических структур. Но эти отчетливо обозначенные традиции размера формируются лишь в 60–70-е гг., причем немецкое и французское влияние обнаруживает себя на материале совсем особой структуры, в котором короткие стихи представляют собой полустишия длинных. Иными словами, ритмические тенденции иноязычного материала начинают проявляться в русском стихе после того, как он уже сформирует специфическую симметричную структуру. Напомню, что, по данным М. Л. Гаспарова, у поэтов старшего поколения основной фон в вольном ямбе составляют шестистопники (40–50%) и трехстопники (20–30%)[23] и лишь у поэтов младшего поколения на второе место по употребительности начинает выходить освоенный первоначально в равностопном варианте четырехстопный ямб, однако весь XVIII век симметрия в стиховых объемах остается преобладающей. Постепенное освоение тонического принципа в пределах привычных силлабических отрезков подтверждает и большое количество хореических стихов в вольном ямбе XVIII в. Например: «С руками / И с ногами», «Я чаю, / Это оттого» (Хемницер) и т.п. Ряд примеров из поэзии Сумарокова, Аблесимова, Петрова, Майкова приводили в свое время Б. В. Томашевский и Л. И. Тимофеев. Томашевский пытался объяснить их интонационным дроблением ямбического стиха, отраженным графически[24]. Однако подобное объяснение может быть справедливо лишь в том случае, если клаузула компенсирует анакрузу (т.е. стихи можно слить в более протяженную ямбическую строку). У поэтов XVIII века такой тенденции появления хореических стихов после женского окончания не наблюдается. Столь же часты они и после мужского: «Что ж / Еж», «Но чем сей барин-воз набит? / Пузырями», «Что новый ты совет затеяв учредить / С нами» и даже в начале стихотворения: «Был отец /

---

[23] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 62.

[24] *Томашевский Б. В.* О стихе. С. 165–166.

И были у него два сына» (Хемницер). Но зато здесь обнаруживается другая любопытная тенденция: появление хореических стихов среди ямбических происходит в коротких стихах (одно-, двух- и трехстопных) лишь в контексте вольного ямба, в то время как в равностопных (редких в русской поэзии одностопном и двустопном ямбе, а также достаточно популярном трехстопном) таких примеров не встречается.

И в историко-литературных, и в стиховедческих трудах не раз указывалось, что Тредиаковский принимает ямб под влиянием Ломоносова. Думается, впрочем, что это не совсем так. Ямбический ритм французского стиха был хорошо знаком Тредиаковскому-силлабику, однако, начиная реформу, он решительно отказывается от привычных кадансов, не желая усложнять восприятие нового тонического стиха. В статье «Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей?» В. Е. Холшевников, отмечая безукоризненное ритмическое чутье Тредиаковского, показывает, что необычная структура хореического экзаметра была неизбежным следствием стремления ввести тонический ритм в привычные размеры. Именно поэтому ямбический гекзаметр и тетраметр Тредиаковский принимал достаточно органично, как только употребительность этих размеров в русском стихе была доказана практикой. Но здесь важно также и то, *как* он осваивает ямб. Уже в предисловии к переложениям 143 псалма Тредиаковский не только настаивает на асемиотичности размеров, но *впервые* указывает на то, что нет двух разных метров (хорея и ямба), метр – один, разные – анакрузы: «... чистым иамбом состоящий стих, ежели то̀кмо на один самый первый слог сего стиха тише обыкновенного голосом произносится, имеет состоять в то же самое время чистым хореем; также буде стих составлен чистым хореем, то тишайшим произношением первого его одного токмо слога составится он совокупно чистым иамбом»[25]. Таким образом, ямб осознается им не как комбинация стоп (ломоносовский принцип), но как тенденция, которая проявлена в «кадансах» стихотворной строки. Именно поэтому ритмика четырехстопного и шестистопного ямбов Тредиаковского уже в первых опытах имеет свои специфические особенности.

Обращаясь к шестистопному ямбу, он не идет, как Ломоносов, от равноударности, постепенно эволюционируя к более свободному, раскованному стиху, а сразу реализует тот же «переходный» принцип ритмической организации строки, который он предлагал для хореического гекзаметра:

[25] Для известия <Из кн. «Три оды парафрастические псалма 143»> // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 422.

3-я стопа становится 100%-но ударной, т.е. тонически подчеркнута силлабическая мера (6 + 6 слогов). Подсчеты по шестистопному ямбу, сделанные К. Ф. Тарановским, В. Викери, М. Л. Гаспаровым, демонстрируют две отчетливые тенденции развития этого размера в XVIII веке. Первая выражается в постепенном нарастании дактилической цезуры, т.е. стих постепенно становится единой ритмической единицей, принцип эквивалентности становится ощутимым независимо от наличия тонической константы, отмечающей границу первого полустишия. При этом у нас нет данных, позволяющих предполагать, что хотя бы один из поэтов XVIII в. в освоении ритмики шестистопного ямба шел путем Ломоносова. В то же время ранний симметричный стих предельно отчетливо воплощен у Тредиаковского, облегчавшего восприятие меры не только с помощью цезурной константы, но и с помощью почти тождественного строения полустиший (86,9 – 52,3 – 100 – 90,1 – 51,2 – 100)[26]. Таким образом, если Ломоносов идет от метра к поиску ритма, то Тредиаковский – от установления четкой ритмической тенденции, которая оказывается востребованной поэзией трех пореформенных десятилетий.

Сказанное справедливо и для четырехстопного ямба. По данным К. Ф. Тарановского и А. В. Прохорова, стих Ломоносова, хотя и неравномерно, эволюционирует от «скандовочного» полноударного ритма к «рамочному», характерному в целом для XVIII века; при этом нарастает разнообразие в употреблении ритмических форм. Что же касается Тредиаковского, то у него с самого начала появляются тексты, реализующие и «рамочный», и «альтернирующий» ритм. Это обусловлено более активным использованием редких в русской поэзии этой эпохи II, VI и VII форм (последняя вовсе отсутствует у Ломоносова)[27]. Еще одно любопытное наблюдение указывает на тесную связь четырехстопного ямба Тредиаковского с ритмикой «простого русского стиха» в «Новом и кратком способе… ». Рассматривая употребление моносиллабов в нечетных слогах русского ямбического стиха, Тарановский и Прохоров обнаруживают самое большое количество двуликих строк, приемлемых и в четырехстопном ямбе, и в трехстопном амфибрахии, именно у Тредиаковского:

Но Боже, Ты щедр, милосерд…
Да целую ночь препроводят…
Источники вод осушай… и т.п.

---

[26] *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. Табл. VI.

[27] См.: *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // Russian Literature. XII (1982). P. 145–194.

Родство этих ямбических стихов с «Одой <…> во славу правды» в подобных примерах особенно ощутимо, а ритм строк вроде «Пришел в гнев на свое наследство…» однозначно воспринимается только в контексте строго выдержанного четырехстопного ямба.

Полемика Тарановского с Западовым[28] об эволюции ритма стиха XVIII в. выявила, на наш взгляд, проблему, которая должна решаться с учетом стратегических принципов, изложенных в первых трактатах двух реформаторов русского стиха и реализованных в их поэтической практике. Реформа была осознанной, имела – по выражению Б. В. Томашевского – «декретный характер», а потому попытки вывести новые ритмы исключительно из языка или ритмов иноязычных стихотворных образцов, далеко не достаточны.

В связи с логикой реализации новых тонических принципов в пределах установившейся силлабической меры представляются чрезвычайно важными два положения «Нового и краткого способа… », существенно облегчавших подбор слов и конструкций для правильных «падений стопами». Во-первых, это licentia (фр. licence) – «связывание», которое вводится специально для стиха; большая группа таких «вольностей», приведенных Тредиаковским, позволяет «удлинять» и «укорачивать слова». Значение этого приема для поэзии периода становления нового стихосложения до сих пор не вполне осознано. В 40-х–60-х годах XVIII века количество вариантов словоформ, которые могут использоваться в стихе, резко возрастает. К ним будет постоянно прибегать Ломоносов, начиная с Хотинской оды («которые» и «которы», «с кротостью» и «со кротостью», «берега» и «брега» и т.д.), еще активнее будет использовать этот прием Сумароков («счастья» и «счастия», «спастись» и «спастися», «к браку» и «ко браку» и др.). Лишь к 80-м годам процесс этот начинает постепенно затухать и в поэзии остается лишь ограниченный набор таких вариантов.

«Перенос силы», которому решительно воспротивились Кантемир и Ломоносов, в 40-х–60-х (и даже в 70-х!) годах русские поэты используют едва ли не активнее, чем народная поэзия свои устоявшиеся акцентные дублеты. Ломоносов и Сумароков обращаются к этому приему начиная с первых силлабо-тонических стихов: «дневно́й» и «дне́вный»; «доброта́» и «добро̀та», «у̀чит» и «учи́т», «бы́стро» и «быстро́», «про́гнан» и «прогна́н»,

[28] См.: *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков; *Западов В. А.* Русский стих XVIII – начала XIX века. Л., 1974.

«озѐра»и «озера̀», «сво́йство» и «свойство́», «укра́сило» и «украси́ло» и т.д. (в данном случае речь идет об акцентных дублетах, встречающихся в пределах одного текста, т.е. говорить об их обусловленности требованиями стиля не приходится). К 60-м годам возникает целый спектр самых причудливых акцентных вариантов, причем, читая стихи XVIII века, мы нередко их даже не замечаем, привычно сдвигая ударения и воспринимая такие сдвиги не как синкопы, но как стилистически «архаичные» формы, несмотря на то, что большинство из них таковыми не являются. Приведем небольшой фрагмент из «Элегии» 1759 г. («При сих морских брегах жизнь в скуке провождая...») Ржевского, демонстрирующий типичное звучание шестистопного ямба этой эпохи (синкопы выделены курсивом):

Вещайте ей мой стон, пронзайте *ее* слух
И возмутите в ней спокойной *ее* дух,
Воспомните то, что она мне обещала
И как меня в своей любови уверяла.
Почто, неверная, склонна ты мне была?
К слезам *только* одним ты стала мне мила,
Как буду зреть тебя, жестокая, чужою,
Я стану воздыхать всечасно пред тобою,
Во всех местах тебя я буду упрекать
И стану слезный взор везде тебе являть.
Хоть сердце тигрово в тебе бы обитало,
Но жалость обо мне и то бы ощущало.
Ах! Что я говорю? Лишь льщу себе, маня, –
Она *будет*, смотря, смеяться на меня.
Кто мил, тот жалостен в несчастии бывает,
Постылый человек лишь смех тем причиняет...

Используя терминологию Тредиаковского, мы можем сказать, что здесь почти треть стоп (31 из 96) – не ямбы, а хореи, спондеи и пиррихии.

Лишь к концу XVIII века употребительность акцентных дублетов начинает снижаться, и на фоне новой складывающейся нормы мы начинаем слышать синкопы у Радищева: «Вещай, злодей, *мною* венчанной», «И в неизменном *всегда* виде», «Единой смерти *за то* мало» и т.п. Любопытно, что все эти случаи вполне обычны для 40-х–70-х годов, когда поэты используют и «мною́», «все́гда», «за́ то», причем иногда достаточно плотно, как, например, Сумароков (притча «Парисов суд»: «Дий за́ это его не взрютил чуть на кол», «Приама за̀ это остригла и обрила»; в «Элегии»: «Как жестоко возмог твой взор его пронзить» и т.д.).

Все отмеченные особенности стиха XVIII века позволяют утверждать, что принципы тонического стиха, более корректным образом были сформулированы Ломоносовым, однако утверждение силлабо-тонических размеров в первые три десятилетия шло преимущественно по пути, намеченному Тредиаковским – по пути поиска тонического ритма в пределах силлабически заданной меры. В какой степени влияли на отдельных поэтов стихотворные образцы Ломоносова и Тредиаковского – вопрос, решение которого требует отдельного исследования.

«Двухуровневая система», т.е. упорядоченность слогового объема и ударений осуществляется и у Тредиаковского, и у Ломоносова, но слоговой принцип реализуется у Ломоносова на уровне стопы, у Тредиаковского – на уровне стиха даже при чередовании окончаний[29]. Вероятно, именно поэтому Тредиаковский называет новую систему *тонической*, поскольку ритм формирует тенденция ударений в пределах определенной слоговой меры; Ломоносов – *тонико-метрической,* поскольку ритм формируют комбинации групп слогов с одним ударением.

---

[29] См. примеры песенного стиха в «Новом и кратком способе… ».

СТИХ И ПРОЗА В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО

Ю. Б. Орлицкий

Василий Кириллович Тредиаковский был первым русским писателем и филологом, для которого разграничение стиха и прозы (или поэзии и прозы) носило принципиальный характер. По его мнению, проза по отношению к поэзии – это «другой род краснословия», отличающийся от стихов прежде всего отсутствием в ней метрической упорядоченности – «меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы»[1]; при этом силлабические стихи своих предшественников поэт предлагает называть «прозою, определенным числом идущею», то есть определенным регулярным способом упорядоченною. Таким образом, именно Тредиаковским закладывается традиция так называемого «негативного» определения природы и специфики прозаического текста – прежде всего, через перечень признаков и качеств, которых в нем, в отличие от текста стихотворного, нет.

Главным из таких признаков Тредиаковский считает само наличие специфически стихотворного членения речи на особые, не присущие прозе единицы – стихи; именно стих назван первым среди «свойственных при стихе званий» в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий»: «Чрез стих разумеется всякая особливо стиховная строка, что у латин называется versus, а у французов:

---

[1] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 366.

vers»[2]. Характерно, что хотя «российские стихи долженствуют иметь» рифму, однако, по мнению Тредиаковского, «рифма в наших стихах хотя не такое нечто главное, без чего стих не может стихом назваться и различиться от прозы, однако такое нечто нуждное, что без нее стих наилучшего своего украшения лишится»[3].

Еще одно различие стиха и прозы, выделяемое Тредиаковским – лексико-стилистическое: оно заключается прежде всего в самом факте существования «некоторых слов, которые можно в стихе токмо положить, а не в прозе». Соответственно, «эпистола» – это, по Тредиаковскому, именно стихотворное («пиитическое», говоря словами самого поэта) послание, вводимое в оборот для того, чтобы не смешивать литературное письмо в стихах с евангельскими посланиями и «простыми письмами»[4].

При этом стих, как считает Тредиаковский – явление заведомо искусственное, в то время как «драматическому стихотворению надлежит быть в течение слова всеконечно сходну с естеством»; поэтому в комедии, по крайней мере, следует пользоваться прозаической речью (так, «Дикий Арлекин» Делиля «идет прозою, следовательно сходствует с самым чистым естеством»). В то же время для стиха «прозаичность» – безусловно отрицательное качество, безусловно негативную оценку вкладывает поэт и в глагол «прозаичествовать».

Наконец, жанровый аспект теоретического новаторства поэта: по утверждению Л. Сенчиной, характерный для Тредиаковского «интерес к специфике и особенностям стихотворной и прозаической речи дает возможность рассматривать поэтическое слово не в строгой зависимости от жанра, как предписывала предшествующая традиция, а в дихотомии «поэзия-проза», шире «художественность-обыденность»; до Тредиаковского, как правило, вымысел рассматривали в качестве основного разграничителя поэзии и прозы. Достаточно вспомнить «Поэтику» Прокоповича, чтобы убедиться в том, что Феофан осуществлял противопоставление прозы и поэзии, опираясь на категорию вымысла, т.к. к «прозе» относится все, что не относится к понятию художественной литературы (ораторские и исторические сочинения). Тредиаковский заметно перестраивает и дополняет сложив-

---

[2] Там же. С. 367.

[3] Там же. С. 409.

[4] Там же. С. 390.

шуюся теоретическую практику. Разделяя зоны вымысла и факта, Тредиаковский, имея опыт перевода прозаического романа «Езда в остров любви», настаивает на поэтическом начале (наличие вымысла) как в прозаическом, так и в стихотворном произведениях»[5].

Таким образом, Тредиаковский подходит также к современному разграничению понятий стиха и поэзии. Этому вопросу посвящено несколько интересных замечаний в его статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще», где под стихом последовательно понимается материал поэтического произведения: «Стих я уподоблю краске, употребленной на живопись. Что изображено краскою, весьма есть различно от нее; равно и поэзия всеконечно есть не стих»; «стих есть язык»[6]. Соответственно, «иное быть пиитом, а иное стихи слагать», – то есть, стихотворная форма ни в коей мере не предполагает особой «поэтичности» излагаемого с ее помощью содержания; вполне возможным оказывается, таким образом, существование нестихотворной поэзии и стихотворной непоэзии. При этом поэзия, по мнению поэта, соединяется со стихом на определенном этапе их развития (например, у Моисея). Одновременно в критических высказываниях Тредиаковского допускается оценочное (негативное) использование термина «проза», характерное для следующих эпох, выдающее несомненный «стихоцентризм» поэта-теоретика.

Важным моментом в теоретических воззрениях Тредиаковского на проблему стиха и прозы является его представление об исторической смене стиха прозой, а затем прозы – стихом на разных этапах истории словесности. Особого внимания тут заслуживает рассмотрение русской христианской (литургической) поэзии как явления прозы. Поэт пишет: «Начавшееся у нас христианство, истребившее все идольские богослужения и уничтожившее вконец сплетенные песни стихами в похвалу идолам, лишило нас без мала на шестьсот лет богочтительного стихотворения»; «пребывала, таким образом, наша церковь с X века по XVI включительно без стихов, собственно так называемых по составу, имея впрочем стихи, только ж в прозе»; соответственно, в примечании к этой же статье он уточняет: «Гимнов и стихир, про-

---

[5] *Сенчина Л.* В. К. Тредиаковский – теоретик литературы // Литературоведческий сборник. Донецк, 2000. Вып. 3. С. 18.

[6] *Тредиаковский В. К.* Мнение о начале поэзии и стихов вообще // Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 1. С. 181.

зою переведенных, исполнен есть наш весь церковный круг»[7]. Справедливо оценивая ритмическую природу переводных богослужебных текстов, Тредиаковский пишет также: «Стихи в православной церкви <...> на нашем языке и все то, что от них (отцов церкви – *Ю. О.*) составлено стихотворными мерами, прозою поется и чтется». Соответственно, и силлабическое «среднее наше стихосложение» – это для Тредиаковского тоже «прозаические строчки»[8].

Очевидно, опираясь на названное качество современных ему переводов богослужебных текстов и в определенной степени отталкиваясь от них, Тредиаковский формирует собственное представление о необходимости перевода стихов стихами, а прозы – прозой. По мнению Р. Ю. Данилевского, в XVIII веке, когда такое соответствие считалось не обязательным, Тредиаковский «был первопроходцем в теории и практике перевода стихов стихами»; более того, ему «была небезразлична и эквиритмия прозы»[9]. При этом в ряде случаев поэт сознательно отступал от этой практики (например, в переводах «Тилемахиды», «Послания к Пизоном» Горация). Он сам объясняет это следующим образом: Фенелонов Телемак написан «прозою за неспособность французского языка к ироическому еллино-латинскому стиху»[10].

По мнению И. З. Сермана, другая причина обращения Тредиаковского к стихотворному переложению прозаического романа – заочное включение русского поэта в актуальную для того времени дискуссию о прозаической поэме во французской словесности, вызванную удачными опытами в этом жанре Монтескье, Дюбаса, де Ламота, которые поставили под сомнение саму необходимость стихотворной речи[11]. Не менее важно и то, что, как убедительно показал Е. Г. Эткинд, Тредиаковский в переводе Фенелонова романа опирается на особый «ритмический строй этой прозы», который в основном создается за счет синтаксического параллелизма (прежде всего –

---

[7] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 428.

[8] Там же. С. 450.

[9] История русской переводной художественной литературы. СПб., 1995. Т. 1. Проза. С. 106, 108.

[10] *Тредиаковский В. К.* Предъизъяснение об ироической пииме // Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 2. С. LXIII.

[11] *Серман И. З.* Русский классицизм. Л., 1973. С. 108.

анафории)[12]; как считает ученый, «этот отчетливый прозаический ритм преображается под пером Тредиаковского в ритм дактилохореических стихов гекзаметра»; русский переводчик «нарушил параллелизм перечисляющих предложений, заменив устойчивый ритм прозы Фенелона по-иному устойчивым ритмом гекзаметра»[13].

Интересно, что в другом случае поэт передает особенности ритма прозы оригинала с помощью прозаического же ритма – так, во второй редакции «Аргениды» Барклая Р. Ю. Данилевский находит убедительные примеры того, «насколько мастерски владел Тредиаковский русской прозой, ритмизуя ее по латинскому образцу и по правилам русской тоники»[14] – то есть, не при помощи силлаботонической метризации (которую, как мы увидим ниже, он тоже использует), а путем имитации в прозаическом тексте античных логаэдов.

Показателен в этом смысле упрек, сделанный Тредиаковским Сумарокову по поводу его двойного перевода «Гамлета», который сначала «переведен был прозою», а потом «с прозы сделал ее почтенный автор нашими стихами»; видимо, поэта смущало в этой сложной (но вполне привычной для своего времени) операции то, что благодаря ей неизбежно пострадал не только смысл, но и ритм оригинала.

Не менее важным следует также считать фактическое признание реального разнообразия и национального своеобразия систем стихосложения. Правда, новый создаваемый им тип стиха – силлаботонику – Тредиаковский ставит, безусловно, выше остальных, абсолютизируя при этом вторичные стихообразующие признаки: метр, прежде всего, но отчасти и рифму. При этом силлабику, отечественную и французскую, он постоянно приравнивает к прозе: так, русский дореформенный стих, по его мнению, «приличнее их называть прозою, определенным числом идущую»; о собственных ранних опытах поэт пишет: «Но, по сочинении чего-нибудь, на какую пиесу ни посмотрю, вижу, что она не состоит стихами, выключая рифму, но точно странными некакими прозаическими строчками»[15]; наконец, французский «так называемый на том языке *александровский стих* – есть не стих, но про-

---

[12] *Эткинд Е. Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 18.

[13] Там же.

[14] История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 120.

[15] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении. С. 441–442.

заическая простая строчка, рифмою токмо на конце в лад гудущая»[16]; «нет у них всеконечно никаких стихов и потому употребляют рифму, да утаят ею безобразный род прозы, ибо определенным числом складов состоящия в ложных своих стихах. Не бедность ли то и мелочь?»[17]

Теоретические взгляды Тредиаковского на соотношение стиха и прозы вполне последовательно воплощались им в собственной художественной практике, которая представлялась им самим как один из наиболее убедительных способов доказательства теоретических положений. Принципиальный характер противопоставления стихотворной и прозаической речи в поэтической практике Тредиаковского был отмечен еще Л. В. Пумпянским, который связывал «затрудненную стихотворную речь» с «архаистичным <...> школярством, предпочитающим окольные пути выражения»; эта «схоластическая» традиция нашла «именно в Тредиаковском свое последнее и самое яркое выражение»[18]; проза же его, напротив, звучала для своего времени легко и плавно. Тут необходимо напомнить, что одно из интереснейших изобретений поэта – «единитные палочки», используемые в «Тилемахиде» и «Псалтыри» для фиксации особой ритмической связанности слов в речевые такты – встречается именно в стихотворной речи (в отличие от прозаической); на наш взгляд, их введение связано с интуитивным осознанием того свойства стихотворной речи, которое Ю. Н. Тынянов спустя полтора века назовет «законом единства и тесноты стихового ряда»[19].

Понимание принципиальных различий стиха и прозы ведет автора, помимо прочих структурных «последствий», к осознанному объединению двух этих типов речи в единое синтетическое целое – так называемую прозиметрию, предполагающую объединение стихотворных и прозаических фрагментов[20]. Тредиаковский был, вне всякого сомнения, одним из первых российских писателей, осознанно использовавших в своей практике этот универсальный конструктивный принцип. Характеризуя строй книги «Перло многоценное» Кирилла Транквиллиона, «Вертограда» Симеона Полоцкого, он замечает: «Книга сия отчасти составлена стихами, а отчасти состоит в

---

[16] *Тредиаковский В.* Предъизъяснение об ироической пииме. С. LXIII.

[17] Там же. С. LXIV.

[18] *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский // Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 70–71.

[19] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 30–31.

[20] См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 401–431.

прозе»[21]. В собственном творчестве Тредиаковского принцип прозиметрии занимает очень важное место.

Именно как прозиметрическая композиция построена «Езда в остров любви» – «первая книга в русской литературе, создавшая сенсацию и вызвавшая живой и сочувственный интерес как к себе, так и к своему автору»[22]. П. Н. Берков характеризует ее как «повесть, перемежающуюся стихами». По мнению И. З. Сермана, Тредиаковского привлекла в романе П. Тальмана не только «общая этико-эстетическая концепция», но и «изложенная, в основном, прозаическим повествованием и еще более энергично выраженная в стихах и стиховых отрывках, которыми связывается прозаическое изложение»[23]. Определяя ритмическую природу переводной повести поэта, исследователь пишет о «кадансированной прозе вперемежку со стихами», которая, если смотреть на нее в контексте вышеупомянутой французской дискуссии, «проверяет читательским восприятием оба решения этого спора»[24]. Об особой конструктивной роли стихотворных частей в составе «Езды» писал и Ю. М. Лотман: «Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли инкорпорированные в текст романа песни и стихотворения. Они давали для каждого чувства ритуализованную форму выражения»[25].

Ему вторит В. А. Кузнецов, считающий, что в романе «Езда в остров любви» используются два вида речи: стихотворная (затрудненная) и прозаическая, поясняющая первую. «Учитывая, что поэтический отрывок предшествует прозаическому, можно предположить, что прозаическая речь в романе приобретает вторую, дополнительную функцию пояснения поэтического содержания «в самом простом русском слове»[26]. На наш взгляд, указанный перечень распределения функций следует дополнить еще одной – собственно ритмической: чередуясь в составе прозиметрического произведения, стих

---

[21] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении. С. 436.

[22] *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. М; Л., 1936. С. 22.

[23] *Серман И. З.* Русский классицизм. С. 105.

[24] Там же.

[25] *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. С. 27.

[26] *Кузнецов В. А.* Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В. К. Тредиаковского // Вестник СПбГУ. 1996. Сер. 2. Вып. 3. С. 100.

и проза создают особое разнообразие ритмов, позволяющее писателю (а затем и читателю) преодолеть монотонность как стихотворного, так и особенно прозаического текстового монолита.

Интересно, что в прозаических частях повести, особенно на границе со стихотворениями, постоянно возникают силлабо-тонические фрагменты, сопоставимые по размерам и структуре со стихотворными строчками – так называемые «случайные метры»; когда стихи написаны, как в нашем случае, силлабическим стихом, принципиально менее урегулированным внутри строки, чем эти фрагменты, возникает парадоксальная ситуация: проза выглядит рядом с этими стихами значительно более «стихотворной», чем сами стихи – по крайней мере, с точки зрения читателя, воспитанного на силлабо-тонике.

Рассмотрим указанное явление хотя бы на одном примере; условные силлабо-тонические строки выделены нами курсивом:

«*Я очень удивлялся их жестоте,* с которою *они нам кричали вслед в смехе:*

Ступайте, дружки, скоро, ищите веселья
что Любовь вам вдохнула.
Вы нам расскажете все потом от безделья;
Только б смерть вас не сдула!

Между тем мы плыли с музыкою играющей и поющей, *а всяк из нас имел на голове венцы* из цветов сплетенные. *И по кратком времени пристали* мы к берегу того острова.

Пристающих к земли той един Бог любезный... »[27].

Как видим, в сравнительно небольшом фрагменте, состоящем всего из трех предложений, заключено пять «случайных» строк, четыре из которых совпадают с двухсложными метрами (пятистопный и шестистопный ямб, четырех- и пятистопный хорей); возникающий в первой строке анапест еще более усложняет взаимоотношение метров в стихотворной и прозаической частях отрывка. Таким образом, прозиметрия оказывается осложнена частичной силлабо-тонической метризацией прозаической части произведения.

Если в «Езде» Тредиаковского прозиметрия носит равноправный характер, что подтверждается отдельной публикацией стихотворений из повести как самостоятельных произведений, то применительно к «Псалтыри»

---

[27] Сочинения Тредьяковского. СПб., 1949. Т. 3. С. 658.

можно говорить только о так называемой неравноправной, или служебной прозиметрии. Образует ее, в первую очередь, чередование стихотворных переводов отдельных псалмов и предшествующих им прозаических вставок – толкований смысла библейского текста. По мнению А. Б. Шишкина, их появление было вызвано тем, что Тредиаковский «одной из главных целей считал познание текста Псалтыри, который в славянском переводе «несколько примрачен». Этой цели «служат прозаические объяснения, предпосылаемые каждому переложению; иногда они являются краткими сводками истории библейского толкования»[28]. Л. Ф. Луцевич считает, что в предисловиях к Псалмам Тредиаковский контаминирует два типа традиционных для этого жанра дополняющих текстов: библейские песни, как в Псалтыри восследованной, и толкования перед текстами, как в Псалтыри толковой[29].

При этом возникает своего рода «слоистый» текст, в котором вслед за прозаическим заглавием (псалом такой-то) следует стихотворный подзаголовок в виде первой строки текста, затем – дополняющий прозаический текст – «объяснение» и, наконец, собственно стихотворный перевод. Например: «Псалом CXIV. Возлюбит, яко услышит: "Давид благодарит Бога в горячей и святой ревности, радости и любви за избавление, дарованное ему, и за все благое, восприятое им от Него"»; «Псалом CXXVI. Аще не Господь созиждет: "Мы видим в сем Псалме, что Попечения, восприемые о преуспеянии градов и домов, все тщетны без Божиего покровительства и что Он токмо Сам, Который подает в милости своей чад всем, коих хочет благословить"»; «Псалом CXXXII. Се что добро: "Сей псалом представляет блаженство живущих в согласии и в мире и от того благословения, даруемыя им от Бога"» и т.д.

Сложную стихопрозаическую композицию образуют и многие другие произведения Тредиаковского. Например, рассуждение «О беспорочности и приятности деревенской жизни», представляющее собой опять-таки потаенный стиховедческий трактат, в котором, вслед за размышлениями самого поэта, следуют три перевода оды Горация: один прозаический и два стихотворных, принадлежащие разным авторам. Сопоставляя их, нетрудно убедиться, что и тут перед нами возникает примерно такой же контраст, как в повести «Езда в остров любви»: между «гладкой» лирической прозой перевода автора и «затрудненным» ритмом и стилем стихотворных переложе-

[28] *Шишкин А. Б.* Из неопубликованных поэтических трудов Тредиаковского // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1984. Л., 1986. С. 33.

[29] *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 300.

ний. При этом в прозаическом переводе Тредиаковского постоянно возникают силлабо-тонические метры, «поэтизируя» текст в еще большей степени. Сравним хотя бы начальные фрагменты трех текстов: прозаический перевод начинается восемью подряд стопами ямба: «Благополучен тот, который удален от дел и чужд / всякия лихвы... »; первый стихотворный – рифмованной силлабикой («Счастлив! В свете без сует живущий»); второй – четырехстопным ямбом («Блажен тот, кто сует не знает»), в первой же строке допускающим переакцентуацию.

Эффект прозиметрии создают также многочисленные стихотворные вставки в исторические переводы Тредиаковского – другие переводчики того времени обычно обходились без них. Сонет «Из сея греческой речи...», включенный Тредиаковским в «Предуведомление» к 12 тому. «Римской истории» Ш. Роллена, выражает «его понимание нравственного смысла» этого сочинения[30]. Нам, однако, и здесь представляется, что наряду с чисто практическими, Тредиаковский преследовал и эстетические цели, что неизбежно при включении в прозаическое сочинение стихотворной цитаты, тем более объемной[31].

Служебная прозиметрия без труда обнаруживается практически во всех книгах Тредиаковского. Так, крупные стихотворные произведения обычно предваряют прозаические предисловия, нередко – достаточно объемные – как в «Тилемахиде». Здесь же находим также прозаические «перечни» (краткие изложения содержания) ко всем 24 главам; словарь «Указание вещам», помещенный в конце романа и занимающий целых 100 страниц. В «Деидамии» прозаическую раму стихотворного текста образуют подробный перечень действующих лиц, посвящение и «Перечневое описание», а также «концы действий» (и трагедии в целом), заключающие в своем составе стихотворные строки и полустрочия. В составе «Од похвальных» перед каждым текстом помещена первая строчка перелагаемого псалма в прозе, которая может рассматриваться и как отсылка к источнику, и как прозаический эпиграф одновременно; при этом они могут совпадать или не совпадать с первой строкой стихотворной части текста. Здесь же после первого псалма помещено объемное прозаическое «Рассуждение о оде вообще», а после десятого – комментарий к состязанию перелагателей псалмов.

---

[30] *Строчков Я. М.* Примечания // Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 530.

[31] См.: *Баевский В.* Стихотворная цитата в тексте // Русская филология. Ученые записки Смоленского гуманитарного университета. Смоленск, 1994. Т. 1. С. 107–120.

Наконец, если быть последовательными, к прозиметрии можно отнести также обильное цитирование Тредиаковским собственных стихотворений и стихотворных переводов в его научных трактатах. Так, большую часть «Нового и краткого способа... » занимают «примеры» («опытки») разных жанров, что следует рассматривать как несомненное внесение в научную прозу элемента художественности. Принципиально иное явление – «чужие» стихи в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», которые поэт приводит, как правило, в небольших фрагментах. Нередко одни и те же произведения даются в трактатах в разных переводах, демонстрирующих возможности разных типов стихосложения.

Разумеется, подобного рода цитация ни в коей мере не является исключительной особенностью произведений Тредиаковского. Так, «Философия Аристотелева по умствованию перипатетиков» Михаила Козачинского (Киев, 1744), по свидетельству П. Беркова, тоже «содержит, кроме прозаических частей, также и стихи»[32]. Однако именно у Тредиаковского прозиметрия выступает как универсальный способ ритмической организации практически всех сочинений и книг.

Мышление прозиметрическими книгами заслуживает при этом особого разговора. Исследователи не раз обращали внимание на композицию первой книги поэта, в которой прозиметрическая «Езда... » сопровождалась разделом «Стихи на разные случаи». По мнению И. З. Сермана, «стихотворения и песенки о силе любви, приложенные к «Езде в остров любви», являются как бы итогом той подробной разработки всех оттенков и перипетий любовных отношений, которой посвящены проза и стихи романа»; «стихи <...> естественно перекликаются со стихами из романа»[33]. О принципиальной двухчастности единой книги убедительно писали также Г. Н. Моисеева и Ю. В. Стенник[34].

Книгу «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою в двух томах» А. С. Курилов справедливо называет «первой поэтикой, написанной на русском языке»[35]. В ней происходит слияние научного и художественного дис-

---

[32] *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. С. 38.

[33] *Серман И. З.* Русский классицизм. С. 111.

[34] *Моисеева Г. Н, Стенник Ю. В.* Тредиаковский // История русской литературы. В 4-х томах. Т. 1. Л., 1980. С. 509.

[35] *Курилов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981. С. 219.

курса при явном преобладании первого; стихотворные произведения выступают прежде всего как иллюстрации к теоретическим построениям поэта-филолога. Таким образом, перед нами – искусное объединение в рамках объемного сверхтекстового целого написанных в разные годы стихотворных, прозаических и прозиметрических произведений, оригинальных и переводных, художественных и филологических.

Характерно, что Тредиаковский открывает двухтомник общим предуведомлением, в самом начале которого вновь возникает тема соотношения и взаимоотношения стиха и прозы: «Рассудил я, что одно какое-нибудь из сих сочинений лучше представить прозой»; затем следует краткое изложение содержания книги, с указанием стихотворной или прозаической природы каждого из включенных в нее произведений (например, «Следует паки проза… » и т.д.). В дальнейшем стих и проза постоянно нарочито чередуются, причем как внутри текстов и разделов, так и при переходе от одной части книги к другой; количество границ между стихом и прозой, создающих эффект прозиметрии, благодаря этому еще более возрастает.

Можно сказать, что проблема стиха и прозы пронизывает всё творчество поэта, как научное, так и художественное, все его жанры – от отдельного стихотворения, требующего прозаического «дополнения» в виде авторского предисловия или примечания, до целостной книги.

Подводя итоги этому поневоле беглому обзору произведений и книг выдающегося русского поэта и ученого, мне хочется вспомнить статью С. И. Николаева 1981 года «Элогиум и проповедь», в конце которой автор эффектно противопоставляет две вышедшие в одном и том же 1730 году книги: «Притчи» С. Х. Любомирского и «Езду в остров любви» В. К. Тредиаковского как своего рода символы разных литературных эпох[36]. Можно добавить к этой характеристике, что именно с той поры началось также сознательное, осмысленное противопоставление стихотворной и прозаической речи, пришедшее на смену их механическому, эмбриональному союзу в рамках элогиума[37]. Честь этого свершения принадлежит, как и многое в нашей словесности, Василию Кирилловичу Тредиаковскому.

---

[36] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы, как стихами так и прозою Василья Тредиаковского. СПб., 1752. Т. 2. С. 597.

[37] *Николаев С. И.* Элогиум и проповедь (проблемы изучения перевода «Adverbia moralia» С. Х. Любомирского 1730 г.) // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. Л., 1981. С. 205–218.

«МЕРЗКИЕ» ПЕРЕНОСЫ ТРЕДИАКОВСКОГО

С. А. Матяш

Эпитет «мерзкий» применительно к стихотворному переносу *(enjambement)* появился у Тредиаковского, как известно, в «Эпистоле от Российския поэзии к Аполлину»:

Выгнав мерзкий перенос и все, что порочно,
То оставила стиху, что ему есть точно[1].

Категоричность высказывания и его необыкновенная экспрессия способствовали тому, что слегка деформированная цитата («выгнал мерзкий перенос») стала расхожей формулой, предопределившей трактовку отношения Тредиаковского (понятно, отрицательного) к переносам[2], а ее однозначность, по существу, закрыла проблему, о чем может свидетельствовать тот факт, что в новейшей персональной библиографии по Тредиаковскому не зафиксировано ни одной специальной работы по переносам поэта-ученого[3].

---

[1] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. Далее (за исключением особо оговоренных случаев) тексты Тредиаковского цитируются по этому изданию с указанием страниц.

[2] См., например: *Орлов А. С.* «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век. М.; Л., 1935. Сб. 1. С. 43; *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 346; *Лобанова М. С.* Синтаксическая характеристика стихового переноса (на материале русской поэзии XVIII – первой половины XIX в.) / Дис. канд. филол. наук. Л., 1981. С. 34–36.

[3] См.: Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого, поэта): Указатель литературы / Сост. А. Н. Стрижев. М., 2003.

Процитированная выше «Эпистола» была, как известно, включена в корпус «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» 1735 года в качестве «дела» и «примера» нового способа стихосложения. Это обстоятельство, как и контекст самой «Эпистолы», свидетельствует о том, что Тредиаковский рассматривал перенос в комплексе вопросов, связанных с его реформой. Между тем этот вопрос практически выпал из поля зрения ученых. В многочисленных исследованиях стиховедческого наследия Тредиаковского в качестве кардинальной предстает (совершенно справедливо!) проблема национальных истоков нового способа стихосложения, и в качестве ее составляющих – или самостоятельно – интерпретируются суждения поэта-ученого по вопросам соотношения ямба и хорея, оппозиции 2-сложных и 3-сложных стоп, соотношения хорея и дактиля в гекзаметре, сочетания строк с мужскими и женскими окончаниями, рифмы и др.[4], а многочисленные высказывания реформатора по поводу переноса в данном аспекте до сих пор не интерпретированы. Между тем эти высказывания, как мы попытаемся показать, имея существенное значение для теории и истории русского стихосложения в целом, имеют отношение и к его кардинальной проблеме.

В настоящей статье мы намереваемся сделать аналитический обзор высказываний Тредиаковского о переносе *(enjambement)* и соотнести теоретические установки ученого с его поэтической практикой.

О переносах Тредиаковский писал в течение 30 лет: впервые – в 1735 году («Новый и краткий способ...»), в последний раз – в 1766 («Предъизъяснение об ироической пииме»). Он писал о них в разных литературных жанрах и по разным поводам: в научных трактатах – обосновывая переход к новому стихосложению; в дидактической эпистоле – поэтически формулируя свой вклад в историю русской культуры; в научно-популярной вступи-

---

[4] См.: *Берков П. Н.* Литературно-теоретические взгляды Тредиаковского // Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935. С. 315–317; *Бонди С. М.* 1) Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935. С. 86–105. 2) Пушкин и русский гекзаметр // *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1978. С. 315–325; *Баевский В. С.* Три реформы русского стихосложения // *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 8–14; *Холшевников В. Е.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 134–140.; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 35–43; *Пумпянский Л. В.* 1) Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. Вып. 1. М.; Л., 1941. С. 181–185; 2) Тредиаковский // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. III. Литература XVIII в. Ч. 1. С. 223–232; *Клейн Й.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом аспекте // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 22–35.

тельной статье – метафорически характеризуя стиль «Тилемахиды»; в примечаниях – комментируя содержание отдельных строк «Поэтического искусства» Буало. Суждения о переносе высказывались и по поводу «чужого» материала (французского, латинского, польского стихосложения), и по поводу «своего» (нового, тонического, стиха). Эти высказывания были и беглыми и развернутыми. Они имели то описательный характер, то характер строгого нормативного предписания.

В «Новом и кратком способе… », в котором, как отмечалось, началось описание переноса, этому явлению посвящено два специальных, графически выделенных, фрагмента – «Определение VII» и «Правило IV». «Определение VII», представляющее небольшую по объему за метку, оказалось богатым научными идеями: 1) в научный оборот введен термин «перенос»; 2) предложено первое определение понятия (перенос – это, по Тредиаковскому, «не окончившийся разум в едином целом стихе и перенесенный в часть токмо следующего стиха, а не до самого его конца продолжающийся» – с. 369); 3) дана оценка переноса (он был квалифицирован как «порок»); 4) со ссылкой на французское стиховедение сделано соотнесение русского термина «перенос» с французским *enjambement* («… французы сей порок стихов называют: *enjambement*, то есть “перескок”» – с. 369); 5) указано на связь переноса с фактором рифмы – ее наличием или отсутствием («Латины часто так переносят: понеже их стихи рифм не имеют, <…> » – с. 369).

Как видим, при описании переноса Тредиаковский оперирует понятием «разум», то есть его подход к толкованию *enjambement* – рационально-логический, тогда как в современном отечественном стиховедении возобладал ритмико-синтаксический подход, при котором перенос интерпретируется как «несовпадение конца фразы или колона с концом стиха»[5]. Современная стиховедческая наука не разделяет оценку переноса как «порока». Во всем остальном Тредиаковский предстает вполне современным теоретиком. Термин «перенос» прочно вошел в стиховедение. Принято и данное Тредиаковским соотношение русского и французского терминов, которые употребляются как синонимичная пара. Мысль Тредиаковского о зависимости переноса от рифмы особенно актуальна, поскольку современное стиховедение

---

[5] *Гаспаров М. Л.* Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 738. См. также: *Лобанова М. С.* Синтаксическая характеристика стихового переноса. С. 13–20 (представлен аналитический обзор определений переноса с лингвистической точки зрения).

вплотную подошло к необходимости исследования взаимодействия формантов разных уровней[6].

Ко всем положениям «Определения VII» (за исключением 4-го) Тредиаковский многократно возвращался: одни он настойчиво повторял, другие – развивал. Так, он повторяет определение переноса как перенесение «недоконченного разума» и оценку его как «порока» и в «Способе к сложению российских стихов против выданного в 1735 годе исправленном и дополненном» (1752), и в итоговом теоретическом труде «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), и в других работах. Однако, при сохранении научной и экспрессивно-оценочной фразеологии у него изменяется представление о границах перенесения «недоконченного разума» и в соответствии с этим меняется оценка переносов. В конечном итоге Тредиаковский стал осуждать не любой перенос, а определенные его разновидности. Проиллюстрируем и конкретизируем этот тезис.

Уже в «Правиле IV» «Нового и краткого способа» после утверждения «Стих героический не долженствует недоконченный свой разум переносить в часть токмо следующего стиха» (с. 374), которое, в сущности, повторяет сказанное в «Определении VII» (только констатирующая интонация сменилась на императивно-указующую), следует весьма примечательная оговорка: «Однако, если б разум продолжился до конца следующего стиха и с ним бы окончился, то перенос не будет порочным» (с. 374). Порочный перенос иллюстрировался примером:

Суетная чести стень! для тебя бывает
Многое здесь; но увы! все смерть отнимает.

В качестве примера переноса, который «не будет порочным», Тредиаковский привел тот же текст, произведя в нем небольшие структурные изменения:

Суетная чести стень! для тебя бывает
Многое, что на земли смерть нам отнимает.

Для того, чтобы оценить суждения Тредиаковского, нужно соотнести обозначенные ученым типы с современной классификацией переносов, в которой традиционно выделяются 3 типа:

---

[6] Об этом см.: *Гаспаров М. Л.* Лингвистика стиха // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 5–17.

1) *rejet (r)* – когда переносится часть фразы («разума», по Тредиаковскому) из верхней строки в нижнюю:

О последних бога я свойствах начинаю
Предлагать, которы в нем нравственныя знаю... (с. 316)

2) *contre-rejet (c-r)* – когда начало фразы находится на конце верхней строки, а основная ее часть приходится на нижнюю:

Что возможно по себе, тем и должно богу
Мудрость крайню причитать и безмерно многу... (с. 307)

3) *double-rejet (d-r)* – когда начало фразы занимает часть верхней строки, а конец – часть нижней:

Рассуждаем мы когда, как прилично богу
Управлять разумну тварь, то себе дорогу... (с. 316)

(Все примеры из «Эпистолы VI» «Феоптии». Здесь и далее подчеркнуты перенесенная и оставленная части фраз.)

Спроецировав высказывания Тредиаковского на современную типологию, можно сказать, что поэт-ученый решительно не рекомендует («не долженствует... ») переносы двух типов – ***r*** и ***d-r*** и считает вполне допустимым («не будет порочным... ») перенос типа ***c-r***. Первый приведенный поэтом пример представляет тип ***d-r***, второй – ***c-r***. На ***r*** у него примера нет. И здесь следует заметить, что Тредиаковский вообще не разграничивает типы ***r*** и ***d-r***, которые различаются структурой верхней строки и похожи структурой нижней строки. Тредиаковский упоминает только 2 типа: в «Определении VII» – фактически говорит о ***r***: «не окончившийся разум в одном *целом* (курсив мой – *С. М.*) стихе и перенесенный в часть токмо следующего стиха» (с. 369); в «Правиле IV» – высказывая пожелание, чтобы «недоконченный» разум «продолжился *до конца* (курсив мой – *С. М.*) следующего стиха», фактически говорит о ***c-r***. Тип ***d-r*** из поля зрения Тредиаковского выпал, точнее, – слился с типом ***r***.

Предпочтение той или иной разновидности переноса Тредиаковский пытался объяснить характером взаимодействия переноса и рифмы. Рифма, которая, по утверждению поэта-ученого в «Новом и кратком способе... », «наибольшую красоту наших стихов делает» (с. 374), без которой «стих наилучшего своего украшения лишится» (с. 409), «ясно чувствуется», когда разум продолжается до конца следующего стиха, т.е. в переносах типа ***c-r***, и «не столь ясно чувствуется», когда разум переносится «в часть токмо следующего стиха» (с. 374), т.е. в переносах типов ***d-r***, ***r***. Отсутствие рифмы, по

Тредиаковскому, является оправданием появления переносов типов ***d-r***, ***r*** в античном стихосложении («Новый и краткий способ... », с. 369) и российских гекзаметрах и пентаметрах («О древнем, среднем и новом стихотворении российском», с. 446).

Если в определении самого явления переноса Тредиаковский, говоря о перенесении «недоконченного разума», стоял, как отмечалось, на рационально-логических позициях, то в попытке объяснить влияние рифмы на перенос он переходил на позиции психологические. Так, во второй редакции «Способа» (1752) очередное утверждение, что для избежания «порока» «разум» должен переноситься так, что «или он доносится до пресечения включительно или до самого конца стиха», сопровождается аргументом: «...и для того сей порок *нечувствителен* бывает, да и рифма *не предускоряет*, для того, что на пресечении всегда бывает некоторое малое и *тайное* почитай *отдохновение*»[7] (курсив мой – *С. М.*), что говорит о том, что поэт-ученый пытается учесть психологию творца и психологию читателя, воспринимающего творение.

Современники Тредиаковского на его высказывания о переносе реагировали по-разному. Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) переноса не касался: он как бы не заметил явления, которое так сильно волновало его предшественника. Однако в поэзии второго реформатора переносы появлялись (главным образом в похвальных одах). Их было немного – в пределах 1–2%; максимум – 4 переноса, что составляет 2%, – в «Оде на день брачного сочетания их императорских высочеств <...> 1745 года»:

Вы, бурны вихри, <u>не дерзайте</u>
Подвигнуть ныне глубину[8].

В этой связи особый интерес представляет тот факт, что больше половины выявленных нами переносов Ломоносова – перенос типа ***c-r*** (как в приведенной выше цитате), который, как мы помним, как раз допускал Тредиаковский.

Другой современник Тредиаковского – А. П. Сумароков – в своих «Двух эпистолах» (1747) переноса тоже не касался, однако дал ему оценку в

[7] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 1. С. 109.

[8] *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 100. (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

статье «Критика на оду», посвященной анализу погрешностей «Оды на день восшествия <…> 1747 года» Ломоносова. Объектом критики Сумарокова стали такие переносы как:

> Твои щедроты ободряют
> Наш дух и к бегу устремляют…
> . . . .
> Вы, наглы вихри, не дерзайте
> Реветь, но кротко возглашайте…,

по поводу которых Сумароков писал: «Наш дух, есть перенос непростительный» <...> «Реветь, опять непростительный перенос <…>»[9]. Сам факт критики Сумароковым переносов счастливого соперника, конечно, примечателен (у Сумарокова переносов было меньше, чем у Ломоносова), однако для нас в данном случае более важными оказываются два момента. 1) Сумароков, судя по приведенным в статье примерам, «непростительными» считает переносы, в современной терминологии, типов ***r*** и ***d-r***, которые были порочными для Тредиаковского, поскольку «недоконченный разум» в них переносился «в часть токмо следующего стиха». 2) В оценке переносов Сумароков так же, как Тредиаковский, учитывал только перенесенную часть («разума», как выражался Тредиаковский, или «фразы», как говорят современные стиховеды) и не учитывал оставленную: два приведенных выше переноса Ломоносова для него одинаково «непростительные», хотя первый из них типа ***r***, а второй – ***d-r***. К сказанному следует добавить, что немногие переносы самого Сумарокова относятся к допускаемому Тредиаковским типу ***c-r*** («Филиппов сын, когда корона / Сияла на главе его…», «Екатерина! Пред тобою / Пошлет архистратига бог.», «А ежели ее и нет, то мы нередко / И ложью голою стреляем очень метко»[10]).

Все сказанное позволяет увидеть в творчестве Ломоносова и Сумарокова явные следы теоретических постулатов первого реформатора, с которыми оба поэта как бы соглашаются, хотя вербально это согласие не оформляют. В интерпретации переносов не согласился с Тредиаковским А. Д. Кантемир. В главе IV его трактата «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1743) есть специальный, графически

---

[9] *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1782. Ч. 10. С. 91, 92.

[10] *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 56, 71, 196. (Библиотека поэта. Большая серия).

выделенный, раздел «Перенос позволен». По поводу него в фундаментальном труде Г.А. Гуковского «Русская литература XVIII века» написано: «Так как Тредиаковский в своем трактате не говорит о переносе ни слова, то полемическое острие мысли Кантемира, очевидно, направлено против французской поэзии, в которой после Малерба и Буало установилось правило совпадения стиха с синтаксической единицей»[11]. Утверждение о том, что «Тредиаковский в своем трактате о переносе не говорит ни слова», является явным недоразумением. Что касается сделанной ученым оценки направления «острия мысли Кантемира», то эта оценка нуждается в корректировке. В небольшом по объему разделе (всего 11 строк) можно обнаружить следующие идеи: 1) перенос, по Кантемиру, это «перенос речи из первого стиха в другой, следующий, когда одно целое разумение речи кончить не можно»[12]; 2) оснований для того, чтобы перенос «был запрещен», нет; 3) перенос – это не «порок», а «украшение»; 4) рифма переносу не мешает («Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу»); 5) перенос имеет функцию: он помогает преодолеть монотонию и вообще «весьма <…> нужен <…>, чтоб речь могла приблизиться к простому разговору»; 6) при оценке роли переноса его тип (разновидность) значения не имеет (Кантемир не посчитал нужным высказываться по этому поводу).

Хотя в «Письме» имя Тредиаковского не названо, его влияние ощущается в методологических подходах: рационально-логическом – при описании Кантемиром сути переноса (при нем «целое *разумение* речи кончить не можно») и психологическом – при определении роли рифмы («Перенос не мешает *чувствовать* ударение рифмы доброму чтецу» – курсив мой – *С. М.*) В то же время совершенно очевидно, что большая часть идей Кантемира (пункты 2, 3, 4, 6) имеет полемическую направленность против Тредиаковского. Кантемир оспаривает фактически все положения «Определения VII» и «Правила IV». Пункт 5 «Письма» явился существенным добавлением к идеям «Нового и краткого способа…»: Тредиаковский не писал о функциях переносов; а Кантемир отметил их прозаизирующую роль и способность преодолевать монотонию, т.е. повышать выразительность стихотворной речи. Несколько десятилетий спустя лаконичный разговор об эстетических функциях переноса, начатый Кантемиром, будет продолжен

---

[11] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 59–60.

[12] *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы; подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956. С. 414. (Библиотека поэта. Большая серия).

Н. П. Николевым, утверждавшим, что «перенос смысла (по Тредиаковскому – «разума») из стиха в стих не обезображивает стихотворства» там, «где говорит страсть или восторг восклицает.» <...> «в страсти, в ревности такие переносы естественны»[13]. Солидарность с Кантемиром и полемичность по отношению к Тредиаковскому «выдает» и неожиданное добавление «... и рифма хорошим чтецом или актером не умертвится»[14].

Проанализированные высказывания Тредиаковского по поводу переноса *(enjambement)* вызывают вопросы: действительно ли он сумел в своей поэзии избежать «мерзких переносов»? если нет, то какие типы у него преобладали: те, которые он теоретически допускал, или те, которые строго запрещал? Выполняют ли переносы Тредиаковского изобразительно-выразительные функции, которые имеют *enjambement* в русской поэзии, или у него они являются издержками овладения новым способом стихосложения?

Для ответа на первый вопрос мы обследовали корпус стихотворных текстов Тредиаковского, помещенных в цитируемом нами научном издании поэта (1963). В 10392 строках, написанных на русском языке (французские тексты не учитывались), обнаружено 210 переносов, что составляет 2%. Этот весьма умеренный показатель как будто иллюстрирует тезис о том, что Тредиаковский почти изгнал «мерзкий» перенос, однако такой вывод будет неверным. Приведенный среднестатистический показатель скрывает большой разброс данных по частотности переносов в его поэзии. Во многих произведениях их нет совсем (см.,например: «Стихи похвальные России», 1728, «Стихи Сенековы о смирении», <1730>, «Приветствие, сказанное на шутовской свадьбе», 1740, «Вешнее тепло», <1756> и др.), а в некоторых они функционируют в большом количестве. Например, в «Стихах эпиталамических на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны», 1730, переносы составляют свыше 10%, а на отдельных отрезках текста они образуют каскад:

Такая-то у нас княгиня! Днесь тыя
Божески дары, князю, зри вся, а благия
Свет души видя в оной, смертну тую быти
Не речеши, и счастьем богам ся сравнити
Не устыдишься. <...> (с. 63).

---

[13] *Николев Н. П.* Рассуждение о стихотворстве российском // Новые ежемесячные сочинения. 1787. Ч. X. Апрель. С. 64, 68.

[14] Там же. С. 64.

Наша попытка выявить закономерность динамики (положительной или отрицательной) в диахроническом развертывании картины переносов Тредиаковского оказалась малопродуктивной. Поэт начинает с 3,1% в цикле «Стихи на разные случаи», 1725–1730[15], а заканчивает 4,3% в «Тилемахиде». Как будто налицо положительная динамика, однако констатировать неуклонную тенденцию к росту переносов мешает тот факт, что в стихотворных текстах из «Римской истории» <1764>, хронологически близких «Тилемахиде», показатель переносов возвращается к среднестатистическому уровню – 2%; кроме того, не просматривается отчетливая динамика роста *enjambement* по десятилетиям. Зато совершенно очевидна жанровая дифференциация функционирования переносов: переносов нет совсем (или они единичны) в трагедии («Деидамия», 1750) и в оде – как в похвальной, где синонимом могла выступать «песнь», так и в духовной. Отсутствие переносов как характерная стилевая примета особенно показательно в оде, поскольку к этому жанру, в отличие от трагедии, Тредиаковский обращался многократно, в разные периоды своего творчества. Характерные с этой точки зрения оды 30-х годов («Песнь. Сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ее величества государыни императрицы Анны Иоанновны… », 1730; «Ода о непостоянстве мира», <1730>; «Ода торжественная о сдаче города Гданска», 1734) и 50-х («Ода IV. Похвала Ижтерской земле и царствующему граду Санктпетербургу», 1752; «Ода VI. Благодарственная», 1745–1752; «Ода VIII. Парафразис псалмов», 1752; «Ода XVIII. Парафразис вторыя песни Моисеевы», 1752; «Вешнее тепло», <1756>) переносы в небольшом количестве (1,5%), но стабильно функционируют в эпистоле (6 эпистол «Феоптии», 1750). Их показатель увеличивается в эпических жанрах: до 4% в басне («Несколько эзоповых басенок, для опытка гексаметрами иамбическим и хореическим составленных», 1752), свыше 4% – в поэме («Тилемахида», 1766). Своего пика – 11,1% – переносы Тредиаковского достигают в комедии («Евнух», 1752).

Данная статистика соответствует нашему представлению об интонационном строе отмеченных жанров. Особенно впечатляют данные по частотным *enjambement* комедии. Вообще роль *enjambement* в создании разговорных интонаций комедии предсказуема. Непредсказуемо то, что свыше 11% переносов появилось в комедии поэта, который в теории только допускал

---

[15] О «Стихах на разные случаи» как цикла см.: *Дарвин М. Н.* «Стихи на разные случаи» В. К. Тредиаковского: «свое» и «чужое» // Циклизация литературных произведений. Системность и целостность. Кемерово, 1984. С. 23–30.

(не более того) появление переносов. В «Евнухе» многочисленные *enjambements* выполняют эстетические функции:

1) участвуют в создании разговорной интонации, взаимодействуя с другими элементами стиля – вводными конструкциями:

Что за речи, Федрий? Я хоть получить
Оную хочу, только ж ваша служба
(Даром что тот способ может ту ссачить
Лучше всех других) мне всего дороже… (с.172),

и просторечной лексикой:

Горе мне! Боюсь, чтоб как не противно
Федрию то стало, и чтоб не туда
Не причел всего, нежель как, нельстиво
В том с ним поступивши, у ворот когда
Он вчера моих стукался довольно… (с.166);

2) способствуют эмфатическому выделению наиболее семантически значимых в тираде слов:

Горе, ах мое. Может быть, не верит
И самой мне Федрий, и моим речам;
А поступки он все мои, знать, мерит
По другим премногим в мысли госпожам (с.174).

Наша статистика свидетельствует о том, что Тредиаковский ощущал специфику стиха разных жанров[16]. Примечательно, что он начал говорить об этом уже в «Новом и кратком способе…», где в специальном разделе с названием «О том, какова должна быть рифма, то есть согласие конечных между собою в стихе слогов» ученый утверждал: «… сие согласие всегда лучше сходится на предкончаемом слоге <…> хотя некогда, и то в комическом и сатирическом стихе <…> и на кончаемом, то есть на самом последнем то бывает» (с. 381). Понятно, что самый большой интерес в данном случае представляет оговорка Тредиаковского в отношении комического и сатири-

---

[16] Исключение из выявленной тенденции представляют 14 стихотворений, помещенных в корпусе «Нового и краткого способа». Среди них – ода, элегия, эпистола, мадригал, эпиграмма. Как заметила Г. Н. Москвичева, «элегическую», «эпиграмматическую», «эпистолярную», <…> «апологетическую» поэзию Тредиаковский рассматривает «как самостоятельные жанровые группы» (*Москвичева Г. В.* Тредиаковский и становление жанровой системы русского классицизма // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 55), но во всех самостоятельных жанровых группах одинаково отсутствует *enjambement*. Поэт демонстрировал образцы нового стихосложения, из которого «мерзкий перенос» выгнан.

ческого стиха, рифма которого может отличаться от рифмы стиха других жанров. Как видим, реформатор русского стихосложения по существу поставил проблему «стих и жанр», остающуюся актуальной для отечественного стиховедения. Жанровой дифференциацией частотности переносов он фактически дал вариант решения данной проблемы.

Итак, статистический анализ частотности переносов (с попутными замечаниями по поводу их функций) показал, что поэтически выраженный тезис об изгнании переноса не соответствует действительности. Вместе с тем скептическое отношение Тредиаковского к переносу в теоретических трудах предопределило сдержанное использование этого приема в его поэзии, что особенно видно при красноречивом сравнении данных по *enjambement* в повествовательном гекзаметре: в «Тилемахиде» Тредиаковского – 4,3%, в «Илиаде» Гнедича – 8%, в «Одиссее» Жуковского – 30%[17].

Статистический анализ помогает ответить и на другой выше поставленный вопрос – о преобладающих типах переносов. Как мы помним, Тредиаковский высказывался по поводу двух типов переноса – ***r*** (негативно) и ***c-r*** (позитивно). На практике у поэта-ученого все 3 типа *enjambement*. Соотношение ***r*** **:** ***c-r*** **: d-r** равно 17,6 : 37,6 : 44,8, т.е. лидирует тип ***d-r***, который Тредиаковский в своих теоретических рассуждениях вообще обошел, а предпочитаемый им ***c-r*** слегка отстает от лидера.

Если частотность *enjambement* Тредиаковского плохо поддавалась диахроническому анализу, то в отношении его типологии картина иная. Мы выяснили, что осуждаемый ученым тип ***r***, занимающий по среднестатистическим данным скромное третье место (17,6%), был на втором месте (40%) в ранней лирической поэзии, где он появлялся в стихах

1) коротких:

Но смерть так гибель напрасну 8 сл.
Видя, ту в мир возвратила 8 сл.
В тысячу раз паче красну… (с.105)
(«Виделось мне, кабы тая…», <1730>);

2) разной длины:

Трудно Марса победить было; 9 сл.
У всех сердце с страха застыло 7 сл.
Пред ним. Любовь только едина… 10 сл. (с. 82)
(«Стихи о силе любви», <1730>);

[17] В «Илиаде» и «Одиссее» нами на данном этапе обследованы только первые песни.

3) длинных:

И молчание оно не так было скучно 13 сл.
Меркуриево; к тому ж, что я строй великой <…>13 сл. (с. 62)
(«Стихи эпиталамические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны», 1730).

В длинных стихах «не окончившийся разум» не доходил до пресечения.

В дальнейшем доля ***r*** стала значительно уменьшаться. Но неуклонной тенденции снижения, вплоть до изгнания порочного типа, нет: в «Евнухе» показатель ***r*** упал до 6%, но в «Тилемахиде» вновь поднялся до 16,7%. Новацией ***r*** «Тилемахиды» было то, что среди этого типа так же, как и в ***d-r***, стали преобладать переносы, в которых «разум доносится до пресечения», как на том настаивал ученый в работах 1752 года:

С самого же и – часа сего уж болей не – могут
Искренность в ком изобресть и твердую ту добродетель… (с. 349).

Тип ***c-r*** эволюционирует примерно в обратном направлении. В ранней лирике ***c-r*** составляет 30%, главным образом за счет переносов стихотворных вставок романа «Езда в остров Любви», где во многих стихотворениях ***c-r*** следует за популярным там ***r***:

А кто ему не умеет
Угождать, то тот во злейшем
Несчастии остается…
(«Сей, что ты видишь так важна» <1730>, с. 103).

В дальнейшем показатель ***c-r*** не только не снижается, но, напротив, в отличие от показателя ***r***, слегка повышается: в баснях, эпистолах, комедии ***c-r*** составляет треть всех переносов. Особый интерес к ***c-r*** Тредиаковский проявил при переделке силлабических од на тонический лад, в частности, переносы только этого типа функционируют во втором варианте оды <Императрице Елизавете Петровне в день ее коронования>, 1752 года, возможно, не без влияния Ломоносова, у которого ***c-r*** составляли не треть всех переносов, как у Тредиаковкого, а больше половины.

Максимум переносов Тредиаковского (напомним: суммарный показатель – 44,8%) достигает своего пика (60,6%) в комедии «Евнух» (см. приведенные выше тирады Таиды при иллюстрации частотности и функции переносов). Нам уже приходилось писать о том, что в драматическом стихе

Жуковского и Пушкина ***d-r*** почти вдвое больше, чем в стихотворном эпосе 20-30-х годов (соответствующие показатели: 50–55% и 25–35%)[18], т.е. высокий показатель ***d-r*** – яркая примета драматического стиха. Проекция этих данных на приведенные выше данные по «Евнуху», позволяет сделать вывод, что отмеченная примета драматического стиха восходит к опытам Тредиаковского. Но у Тредиаковского высокий показатель ***d-r*** не только в драматическом стихе, но и в стихе других жанров: 50,0% – в эпистолах, 53,3% – в стихотворениях из романа «Аргенида», 58,3% – в «Тилемахиде». И это абсолютное преобладание ***d-r*** – едва ли не главная черта переносов Тредиаковского. В свое время Л. В. Пумпянский писал о том, что Тредиаковский был «всю жизнь занят, в резкую противоположность Ломоносову, проблемой длинного стиха»[19]. Этим желанием Л. В. Пумпянский объяснял обращение Тредиаковского к гекзаметру. Наш материал свидетельствует о том, что переносы были для Тредиаковского средством преодоления монотонии любого длинного стиха, поскольку они успешно функционировали не только в гекзаметре «Тилемахиды», но и в 6-стопном хорее «Евнуха», 6-стопном ямбе «Эпистол» II, III, V и др.

Опыт использования переносов типа ***d-r*** в повествовательном гекзаметре был учтен Гнедичем и Жуковским. Как отмечалось выше, переносов у них несопоставимо больше (особенно у Жуковского), но показатели ***d-r*** (83% у Гнедича, 80% у Жуковского) вполне сопоставимы с аналогичным показателем у создателя русского гекзаметра; только перенесенная во вторую строку часть фразы («неоконченный разум»), как правило, не доходит до цезуры («пресечения»):

Там всенародно в лицо вам скажу, чтоб очистили все вы
Дом мой; иные пиры учреждайте <…>[20] («Одиссея»),

что напоминает раннего Тредиаковского.

Рассматривая типы *enjambement* Тредиаковского с проекцией на последующее развитие этого приема, осмелимся сказать, что подобно тому, как в метрике возобладала ломоносовско-пушкинская линия 4-стопного ямба, в синтаксисе возобладала ломоносовско-пушкинская линия ***c-r*** (в пределах

---

[18] См.: *Матяш С. А.* Переносы *(enjambement)* романа Пушкина «Евгений Онегин» в контексте эпического и драматического стиха // Формальные методы в лингвистической поэтике: Сб. трудов, посвященный 60-летию проф. М. А. Красноперовой. СПб., 2001. С. 68–81.

[19] *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский и немецкая школа разума. С. 184.

[20] *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4-х томах. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 17.

50–60%). На постепенное сокращение доли ***c-r*** и увеличение ***d-r*** и ***r*** понадобился целый век[21]. На этом фоне соотношение ***r*** **:** ***c-r*** **:** ***d-r***, равное, как отмечалось, 17,6 : 37,6: : 44,8, делает Тредиаковского фигурой исключительной, опережающей свое время.

В завершение нашего обзора отметим еще один примечательный факт. Все рассмотренные типы переносов Тредиаковского были **строчные.** Строфические переносы, по общему мнению стиховедов, явление редкое в русской классической поэзии. Тем удивительнее, что в поэзии Тредиаковского мы обнаружили два **строфических переноса** в стихотворных вставках романа «Езда в остров любви». Строфический перенос в стихотворении «Радуйся, сердце! Аминта смягчилась…» интересен в том отношении, что он возникает между неравносложными строфами и «не окончившийся разум» переносится из укороченной строки:

Радуйся, сердце! Аминта смягчилась,
Так что предо мной самым прослезилась.

Не вспоминай о твоем несчасти.
И без напасти
Начни твою жизнь отныне любити
<……………………………………> (с. 108).

Особенно выразителен строфический перенос в стихотворении «Виделось мне кабы тая…». Исходная ситуация – «Виделось мне кабы тая / В моих прекрасная дева / Умре руках вся нагая, / Не чиня ни мала зева» – дает импульс для развертывания образа смерти с фольклорной атрибутикой. Фольклорный символ – «коса» – попадает в строфический перенос, обладающий повышенной эмфазой:

«Ах! – вскричал я велегласно,
Схвативши ее рукою,
Как бы то наяву власно, –
Вас было, Мила, косою
Ссечь жестока смерть дерзнула!
…………………………………. (с. 105).

Примечательно, что фольклорный образ «косы» появлялся в поэзии Тредиаковского несколько раз; в «Стихах эпиталамических» он маркируется

[21] Об этом см.: *Матяш С. А.* К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 172–186.

строчным переносом типа ***d-r***: «... Юже, чтоб никакой день расторгл! Ни косами / Смерть сурова! Брякнули. Чей! В княжеском чине»... (с. 62).

Мы уже отмечали, Тредиаковский-теоретик не писал об экспрессивных возможностях переносов, но наши наблюдения над изобразительно-выразительными функциями позволяют предположить, что Тредиаковский-поэт эти возможности ощущал. Наше предположение находит подтверждение в анализе уникального материала творческой истории нескольких стихотворений поэта.

Как известно, Тредиаковский переделал многие свои ранние силлабические стихи и уже в силлабо-тоническом варианте (в ямбах и хореях) представил их в двухтомном издании «Сочинения и переводы как стихами так и прозою» (СПб., 1752). Если помнить о том, что провозглашенное в «Эпистоле от российския поэзии к Аполлину» изгнание «мерзкого переноса» было в числе прочих заслуг автора по реформированию «старого» стиха («Старый показался стих мне весьма не годен» – с. 393) и созданию «нового» (с «тонической долготой»), то априори можно предположить, что в силлабических стихах (I вариант) переносы могли быть, а в силлабо-тонических (II вариант) они или исчезли совсем, или их стало значительно меньше. Однако, сопоставив два варианта 12 стихотворений[22], мы убедились, что ситуация противоположна прогнозируемой: число переносов в силлабо-тоническом стихе не уменьшилось, а в ряде случаев даже увеличилось. Так, в I (силлабическом) варианте «Оды торжественной о сдаче города Гданска» (ода написана в 1734 году, до выхода «Нового и краткого способа...») переносов (в 190 строках!) не было совсем; во II (хореическом) варианте появилось сразу 8 переносов. Правда, большая их часть (6) – типа ***c-r***, при котором, по Тредиаковскому, разум продолжается до конца следующего стиха, и следовательно, перенос не порочен («Се противится, и толь / Самодержице великой!» – с. 455), но есть и два «порочных» переноса. Ср.:

I вариант	II вариант
В своих песнях, в вечность преславных,	В слогах толь высокопарных
Пиндар, Гораций несравненны	Пиндар, Флакк по нем, от мглы
Взнеслись до звезд в небе явных,	Вознеслись до светозарных
Как орлы быстры, дерзновенны (с. 129).	Звезд, как быстрые орлы (с. 453).

[22] Сведения о наличии двух редакций стихотворений почерпнуты из примечаний Я. М. Строчкова; см.: *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 420.

В приведенном примере во второй строфе II варианта первый перенос («... от мглы / Вознеслись...») – ***c-r***, второй («... до светозарных / Звезд...») – ***r***.

Отчетлива тенденция к увеличению числа переносов и при переделке оды 1742 года <«Императрице Елизавете Петровне в день ее коронования»>. В I варианте в 210 строках 9-сложников был один перенос («<...> Что трепещу, да не к упадку / Похвал воспеть что-либ имею...» – с. 136). Этот маловыразительный *enjambement* Тредиаковский при переработке стихов убрал. Зато добавил три других, того же типа ***c-r***, но с большей экспрессией. Во II варианте оды в перенос (во всех трех случаях) попадает имя императрицы, которое в I варианте, как правило, занимало место в начале или середине строки. Ср.:

I вариант
(конец шестой строфы)

Видим, Елисавета сладость,
Престол, скипетр, власть, державу –
Все же то имеет по праву, –
А мы тем из печали в радость (с. 136).

II вариант
(конец четвертой строфы)

Мы все зрим, что Елисавет
Престол, власть, скипетр и державу
Наследила себе по праву
И век златый ко всем ведет (с. 459).

Во II варианте имя «Всепресветлейшей державнейшей великой государыни императрицы...» (как значится в названии варианта 1752 года) маркируется сразу двумя способами – переносом и семантически насыщенной рифмой «Елисавет – ведет». Как мы помним, Тредиаковский в «Правиле IV» «Способа» писал, что именно в этом типе переноса ***(c-r)*** рифма «ясно чувствуется»; в данном случае проницательность суждения очевидна, а практика не расходится с теоретическими выкладками поэта. Подобный перенос можно считать, перефразируя Л. Толстого, «ритмической дерзостью» Тредиаковского. Ломоносов на такой ритмико-синтаксический ход не решался. В его «Одах похвальных» и «Похвальных надписях» имя императрицы часто стоит в конце строки и подчеркивается рифмой («И что уже Елисавета / Златые в ону вводит лета... » и т.п.), но в перенос ни разу не попадает.

Особый интерес представляют случаи переделки тех мест силлабических стихов, которые насыщены переносами. В этих случаях Тредиаковский не оставлял переносы без изменения: он в том же композиционном звене менял один тип переноса на другой. Сравним, с этой точки зрения, предпоследний абзац «Элегии о смерти Петра Великого» (1725):

Се под Нептуном моря страшно закипели,
Се купно с ветры волны громко заревели!

Стонет Океан, что уж другого не стало
Любителя. Балтийско – уж близко то стало
Несчастье при берегах. Каспийско же ныне
Больше всех – что однажды плавал по нем сильне (с. 59),

и соответствующий абзац переработанной элегии (под новым названием «Плач о кончине блаженныя и вечнодостойныя памяти Государя императора, и Самодержца Всероссийского Петра Великого, отца отечества», 1752):

На сие Нептун, и Моря взбуяли!
Зашумели Ветры! вспенилась Волна.
Возмутилось Дно! Бездны зазияли
И вострепетала влажна Глубина!
Стонет Океан, что уж нет другаго
Любяща толь воды, и уж никогда
Так не будет здесь Мореходство драго,
При Петре как было в первенстве всегда[23].

В процитированном тексте «Элегии» 1725 года мотив скорби по поводу кончины Петра Великого передан через переживания одушевленной природы. Функция первого переноса типа ***d-r*** ясна: им выделено слово «любитель», означающее Петра в восприятии стонущего Океана. Второй перенос этого же типа подчеркивает словосочетание «Больше всех», относящееся к плачу Каспийского моря. Смысл этого маркирования может раскрыть реальный комментарий Я. М. Строчкова: «Выделяя этот плач как заключительный и «больше всех», Тредиаковский, вероятно, вносит сюда и личное чувство: во время каспийского похода Петр посетил астраханскую школу, где учился Тредиаковский, и, по рассказам современников, одобрил знания и трудолюбие юноши, как бы указал ему путь» (с. 472).

Во II-й редакции элегии Тредиаковский сохранил найденный прием олицетворения природы и изображения переживаний в ее восприятии. Сохранены основные концепты первоначального текста (моря, ветры, волны) и аллегоризм образов (при увеличении их количества), но ритмико-синтаксический рисунок данного композиционного звена изменился существенно, в частности, по-другому стали функционировать переносы. Первый перенос ***(d-r)*** Тредиаковский сохраняет, но делает менее «порочным» (мы бы сказали – менее напряженным): в I-й редакции перенесенный «разум» занимал небольшую часть следующего стиха, а теперь поэт, в соответствии

[23] *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы. Т. 2. С. 329.

с собственными рекомендациями, дотягивает его до пресечения (ср.: «Любителя» и «Любяща роль воды»). Второй ***d-r*** оказался утраченным вместе с утратой упоминания о Каспийском море. Видимо, временная дистанция убавила у поэта остроту личных переживаний, и они уступили место раздумьям о судьбе русского Мореходства. Пессимистические прогнозы по этому поводу подчеркиваются в тексте отрицательным наречием «никогда», экспрессия которого усиливается рифмой с семантическим контрастом («никогда» – «всегда»), разводящим две эпохи («при Петре» – и без него) и появившимся новым переносом типа ***c-r*** («... никогда / Так не будет здесь Мореходство драго... »). Увеличенная переносом концевая пауза придает пессимистическому утверждению трагическое звучание.

Как видим, характер переделки ритмико-интонационных рисунков стихотворений свидетельствует о том, что Тредиаковский, во-первых, увеличивал число переносов, во-вторых, добивался их большей эстетической значимости. Следовательно, поэт видел в переносе не «порок» стихотворной речи, не допустимую статистически вероятностную погрешность, а выразительно-изобразительный прием, который он применял вполне сознательно. В этой связи возникает вопрос о причинах негативного отношения Тредиаковского к переносу. Ведь все рассуждения ученого по поводу переноса начинались с его общей оценки как «порока» и только потом уже говорилось о способах сделать перенос не порочным. В научной литературе о Тредиаковском этот вопрос уже ставился и на него дан ответ, который подсказывает сам реформатор стихосложения, обрушившийся на переносы в «наших» силлабических стихах, «составленных польским образом»[24]. Следовательно, Тредиаковский выступает против переносов как явления, имеющего массовое распространение в польской и русской силлабической поэзии, на отрицании которой и возводилось здание новой системы (см.: переносы осуждаемого типа **r**: «Przeto niechaj nie lubi uchotwe cnotliwe / Pochlebstwa? Ktore jako zwieciadlo falshywe... » – «Сатир» Я. Кохановского[25]; «Падет град Что творите? Не могу стояти / на ногах» – «Владимир» Феофана Прокоповича[26]; «Чтоб строй мира и вещей выведать премену / Иль причину, глупо он лепит

---

[24] *Тредиаковский В.К.* Сочинения и переводы. Т. 1. С. 9.

[25] *Kochanowski J.* Dzieła polskie. Warszawa, 1980. S. 67. По нашим подсчетам, сделанным по указанному изданию при действенной помощи Александры Краковяк, у Кохановского в «Сатире» («Satyr albo Dziki mąż», 1564) переносов около 7%, в трагедии «Отказ греческим послам» («Odprawa posłów greckich», 1578) – 25%., причем ***r*** и ***d-r*** составляют 92%.

[26] *Феофан Прокопович.* Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 199.

горох в стену» – «Сатира I» А. Кантемира[27]. Но это – первая, но не единственная причина. Есть и вторая: переносы отсутствуют в русской народной поэзии (ср.: «Призывает он, Владимир-князь / Дуная Иваныча в спальну к себе / И стал ему на словах говорить: / «Гой еси ты, Дунай сын Иванович! / Послужи ты мне службу заочную» – «О женитьбе князя Владимира»). Последнее для нас особенно примечательно. Факт отсутствия переносов в народной поэзии (вне связи с проблемой национальных истоков реформы стихосложения) был отмечен Л. И. Тимофеевым и подтвержден исследованием нашей аспирантки Г. А. Бокушевой[28] и нашим собственным[29]. Полагаем, что констатация отсутствия переносов в народной поэзии, которая, по признанию Тредиаковского, и «довела» его до реформы, во многом объясняет причину негативного отношения ученого к этому стихотворному приему и, в свою очередь, предстает как дополнительный аргумент в решении проблемы национальных истоков реформы русского стихосложения[30], которая постоянно возникает в отечественном и мировом стиховедении.

Итогом нашего исследования будут следующие выводы.

Тредиаковский заложил теоретические основы изучения переноса. Его содержательные высказывания по поводу *enjambement* – как описательного, так и нормативного характера – дают основания утверждать, что реформатор русского стихосложения видел в переносе многоаспектную структуру, связанную с метром, характером синтаксических связей, цезурой, рифмой и др. формантами стихотворной речи, что соответствует современному представлению о переносе. Многие суждения ученого получили развитие в стиховедении XX века, другие ждут своего часа.

Теоретические постулаты Тредиаковского находятся в сложных отношениях с его поэтическими опытами – в отношениях и соответствия, и про-

---

[27] В сатирах Кантемира, по данным Л. И. Тимофеева (*Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. С. 290) переносы составляют в среднем 10,4 и 23,0% (в первой и второй редакциях, соответственно).

[28] См.: *Бокушева Г. А.* Стихотворный перенос (на материале поэзии Н. А. Некрасова): Автореф. дисс. канд. филол. наук. Алма-Ата, 2001. С. 23.

[29] Нами были просмотрены: а) Народные лирические песни / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. Я. Проппа. Л., 1961; б) Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. (Л., 1977).

[30] Подробнее об этом: *Матяш С. А.* Новый аргумент в старой проблеме (к вопросу о национальных истоках реформы русского стихосложения) // Вестник Оренбургского университета, 2003. № 4. С. 4–6.

тиворечия. Сдержанное употребление переносов и характер эволюции их типов были предопределены развивающимися идеями реформатора. Насыщенность переносами отдельных текстов, тенденция к увеличению числа переносов и ярко выраженное стремление добиваться усиления их эстетической значимости, отчетливо видные при переделке стихотворений, свидетельствуют о конфликте между **ученым** и **поэтом**. Значение поэтических опытов Тредиаковского просматривается только в долгосрочной перспективе.

Общеизвестная негативная оценка Тредиаковским переносов является результатом того, что перенос рассматривался реформатором как один из аргументов в решении вопроса о национальных истоках русского стихосложения.



«ЧУДИЩЕ ОБЛО» И «MONSTRUM HORRENDUM». ВЕРГИЛИЙ – ТРЕДИАКОВСКИЙ – РАДИЩЕВ

А. А. Костин

Эпиграф «Путешествия из Петербурга в Москву» («Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй») и своей выразительностью, и как свидетельство обращения Радищева к творчеству Тредиаковского, и просто тем, что эпиграф всегда – сильное семантическое место текста, выделяющее основные его значения, привлекал внимание исследователей. Согласно сложившейся традиции, считается, что в этом стихе, взятом из того места «Тилемахиды», в котором описываются загробные страдания дурных самодержцев, в частности – зеркало, в котором они отражаются во всех «пороках их мерзости», выглядя хуже самых страшных чудовищ, в частности, Цербера, выражается главная идея «Путешествия»: критика самодержавия[1]. Позже к такой трактовке эпиграфа было добавлено замечание, что сам сюжет отражения в зеркале истинной сути явления становится тем формальным приемом, который часто использует Радищев в «Путешествии», особенно ярко – в главе «Спасская полесть» в эпизоде сна[2]. Т. Пейдж предполагала, сравнивая эпиграф с характеристикой суеверия в оде «Вольность» («И се чудовище ужасно, как гидра, сто имея глав…»), что здесь Радищев дает уничтожительную

---

[1] *Барсков Я. Л.* [Примечания] // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 479.

[2] *Кулакова Л. И.* О некоторых особенностях творческого метода А. Н. Радищева // Вопросы истории русской литературы. Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена. Л., 1961. Т. 219. С. 5.

характеристику религии[3]. Кроме того, отмечалось, что эпиграф можно рассматривать в контексте развернувшейся в 1760-х гг. кампании против «Тилемахиды» как личный вызов Екатерине II[4]. Различно трактовалась замена, которую произвел в стихе Тредиаковского Радищев («с тризевной и-лаей» на «стозевно и лаяй»). А. С. Орлов объяснял ее требованиями благозвучия[5], позже комментаторы предложили считать, что здесь соединены два описываемых Тредиаковским в близком соседстве чудовища: Лернейская Гидра и Цербер[6]; не так давно Е. А. Вильк предложил видеть здесь распространенный у масонов образ стоглавого Тифона, отражающий эсхатологическую, по его мнению, природу книги Радищева[7]. Можно отметить, что в последнее время делаются попытки вывести оценку эпиграфа к «Путешествию» за пределы сравнения только «Тилемахиды» и «Путешествия» (работы Е. А. Вилька, С. Ю. Мотыгина). В данной статье также сделана попытка расширения историко-литературного контекста за счет привлечения материала, который служил источником для Тредиаковского.

В своей работе об эпиграфе к «Путешествию» Т. Пейдж замечает, ссылаясь на работы Ф. Вентури, что эпиграф к «Путешествию из Петербурга в Москву» можно соотнести с эпиграфом к книге Н.-А. Буланже (Boulanger, 1722–1759) «Опыт о происхождении восточной деспотии» (*Recherches sur l'origine du despotisme oriental*): «Monstrum horrendum, informe, ingens»[8]. Книга Буланже, в которой доказывается, что основной причиной возникновения деспотий на востоке становилось слияние духовной и светской вла-

---

[3] *Page T.* A Radiščev monstrology: The «Journey from Petersburg to Moscow» and later writings in the light of French sources // American contributions to the Eighth International congress of slavists. Zagreb and Ljubljana, September 3–9, 1978. Vol. 2. Literature. Columbus, 1978. P. 605–629.

[4] *Мотыгин С. Ю.* К вопросу об эпиграфе из поэмы В. К. Тредиаковского «Тилемахида» в книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» // В. К. Тредиаковский и русская литература XVIII–XX веков. Материалы международной научной конференции 5–6 марта 2003 г. Астрахань, 2003. С. 122–123.

[5] *Орлов А. С.* «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век. Сборник статей и материалов. М.; Л., 1935. С. 35.

[6] *Кулакова Л. И., Западов В. А.* А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий: Пособие для учителей. Л., 1974. С. 34.

[7] *Вильк Е. А.* «Чудище стозевно» и Тифон («Путешествие...» А.Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII в.) // Новое литературное обозрение. М., 2002. № 55. С. 151–160.

[8] *Page T.* A Radiščev monstrology.:. P. 607.

стей, пользовалась в Европе значительной популярностью: вышедшая впервые после смерти автора, в 1761 г., в XVIII веке она выдержала еще не менее 7 изданий (в 1762, 1763, 1764, 1766, 1773, 1775 и 1791 гг.).

Эпиграф, помещенный на титульном листе книги, полностью читается так «Monstrum horrendum, informe, ingens. Virgil». Это – часть стиха из «Энеиды» Вергилия, в которой описывается ослепленный циклоп Полифем, и полностью он выглядит так:

Monstrum horrendum, informe, ingens, qui lumen ademptum (*Aen.* III, 658).
(Ужасное чудовище, безобразное, огромное, лишенное зрения).

Стих Тредиаковского, который, внеся в него изменения, использовал в качестве эпиграфа к «Путешествию» Радищев, действительно является переводом этого стиха Вергилия, на что указал еще А. А. Дерюгин[9]. В его книге «В. К. Тредиаковский – переводчик» мы находим также указание на то, что вторая часть стиха – перевод другого места из «Энеиды» (VI, 417–418), в котором описывается Цербер:

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci
Personat.
(Огромный Цербер оглушал все царство трехзевным лаем).

Важно отметить, что в данном случае подтверждаются выводы А. А. Дерюгина о том, что Тредиаковский при переводе текста «Приключений Телемака» использовал античные источники, которыми пользовался и сам Фенелон. Так, Фенелон, описывая Цербера, говорит о трех *разинутых* пастях («trois gueules béantes»[10]), передавая выражение «tria guttura pandens» из другого стиха той же VI песни «Энеиды» (v. 421). Тредиаковский же сохраняет и лай Цербера, передавая существительное «latratu»[11], и слитую в

---

[9] *Дерюгин А. А.* В. К. Тредиаковский – переводчик. Становление классицистического перевода в России. Саратов, 1985. С. 137–138.

[10] *Fénelon F. de S.* Les avantures de Télémaque fils d'Ulysse. Tome second : avec privilège du Roy par feu Messire François de Salignac de la Motte Fénelon, Précepteur de Messeigneurs les enfants de France, & depuis Archevêque-Duc de Cambrai, Prince du Saint Empire, &c. Paris, 1717. P. 388.

[11] Это подтверждает, что «лая» Тредиаковского – не гапакс со значением «пасть» (см.: Словарь русского языка XVIII века. СПб., 2000. Т. 11. С. 128), а встречающаяся в XVIII веке форма слова «лай» (ср.: «они <рижане> не то что о тои своеи лае будут стыдится, но весь свет их самих будет почитать за пущую каналию»: Там же. С. 109).

одно слово, как у Вергилия, «тризевную» («trifaux»). Более того, можно предположить, что именно эпитет, примененный Вергилием к Церберу в этом стихе, – «огромный» («ingens») и заставил Тредиаковского вспомнить о стихе «Энеиды», в котором к другому чудовищу применен этот же эпитет («monstrum horrendum, informe, ingens»).

Однако, если обращение Тредиаковского к Вергилию при создании этого стиха очевидно, то в случае с эпиграфом к «Путешествию» уверенно можно говорить только об обращении Радищева к тексту «Тилемахиды». Однако, в свете представленного выше свидетельства о бытовании стиха Вергилия, послужившего источником для Тредиаковского, в Европе XVIII века, в частности – в качестве эпиграфа, возможно поставить вопрос, осознавалась ли Радищевым связь стихов «monstrum horrendum» и «чудище обло».

Стих из «Энеиды» имел уже к XVIII в. самостоятельное хождение как крылатое выражение, означающее нечто ужасное. Известность ему составило прежде всего необычайное нагромождение в нем так называемых элизий. Правила чтения латинских стихов включают в себя, в частности, следующее: если слово заканчивается на гласную или гласную+m, а следующее начинается также на гласную, или h+гласную, то конец первого слова (гласная или гласная+m) или конец слова и следующая h не произносятся. Подобное чтение называется элизией. Таким образом, данный стих читался с тремя подряд элизиями:

Monstr[um h]orrend[um] inform[e] ingens, qui lumen ademptum.

За счет элизий в стихе создавалось обилие спондеев четыре подряд:

Mōnstr[um h]ōr|rēnd[um] īn|fōrm[e] īn|gēns, quī |lūmen ă|dēmptum.

Обилие элизий и спондеев делает стих сложным для прочтения. Однако именно в этой сложности чтения стиха и видели особое его достоинство, поскольку эта трудность и неблагозвучность соответствуют самому объекту, описываемому им, – страшному, грубому Полифему.

Такая особенность этого стиха отмечается, к примеру, авторами иезуитских поэтик, служивших источниками для «De arte Rhetorica» Феофана Прокоповича: Я. Понтана (1542–1626) и Я. Мазена (1606–1681).

Понтан пишет в главе о соответствии звучания стиха его содержанию («Versus cum rerum natura numero, verbis, et sono congruere oportere») своего труда «Poeticarum institutionum libri tres»: «Этот стих о Полифеме действи-

тельно пугает» («Ille versus de Polyphemo est sane horrendum»)[12]. А Мазен замечает: «Кого до волнения не испугает этот стих о Полифеме? Но описывая ужасного Полифема, он создает ему и соответствующее означение» («Quis hoc carmen pene ob molestiam non horreat? Sed horror Polyphemi describendi illi gratiam insignem facit»)[13]. Повторяет их оценку этого стиха и сам Феофан, характеризуя его так: «Весьма изящен и следующий стих, который изображает, тоже при помощи звучания слов и ритма стоп, страшное чудовище – Полифема»[14].

Перевод отрывка, включающего в себя интересующий нас стих о Полифеме, включен также Ломоносовым в его «Краткое руководство к красноречию» как пример того, что «увеличение вещей к составлению вымыслов весьма способно»[15]. Стих «monstrum horrendum…» переведен здесь так:

Ужасный Полифем идет между овцами,
Лишенный зрения и скверный изувер[16].

Кроме того, Ломоносов отмечает, что этот отрывок «Энеиды» послужил основой для одного места в «Лузиадах» Камоенса (V, 39) и приводит его перевод. В 1753 г. в письме к И. И. Шувалову от 16 октября, отвечая на критику «зоилами» гиперболизированных образов в его одах, он снова, ссылаясь на «Краткое руководство», укажет на это место у Камоэнса и приведет другой перевод того же отрывка из Вергилия:

Ужасный Полифем, прескверный изувер,
Исполнен ярости и злобы выше мер.
Лишася зрения, …[17]

Как пример удачного употребления элизий и, вместе с тем, соответствия формы содержанию приводит стих Вергилия в своей «Латинской грамматике» Н. Н. Бантыш-Каменский: «Неправильно поступают те, что учат,

---

[12] *Pontanus J.* Poeticarum institutionum libri tres. Tyrocinium poeticum. Ingolstadt, 1594. P. 80.

[13] *Masen J.* Palaestra eloquentiae ligatae. Ed. nova ... correctior. Köln, 1682. Bd. 1. P. 307.

[14] *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 398. Оригинальный латинский текст Феофана: «Elegantissimus et hic versus in quo partier verborum sonus et numerus pedum terribile monstrum Polyphemum exprimit». (Там же. С. 283).

[15] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 7. С. 228.

[16] Там же.

[17] Там же. М.; Л., 1957. Т. 10. С. 491.

будто элизии украшают стих, или составляют стихи, состоящие исключительно из элизий. Весьма лишают также стих сладости те, кто ими его начинают. <…> Однако, Вергилий часто употреблял много элизий в стихе, когда хотел выразить ужас, как, например, в этом стихе»[18].

Аполлос (Байбаков) в приложении к «Правилам пиитическим о стихотворении российском и латинском», озаглавленном им «Цветы, взятые из книг Публия Виргилия Марона», приводит, в частности, и стих «monstrum horrendum…» и переводит его:

Ужасный Полифем, чудовище, громада,
Высок, уродлив, толст, ступает тяжело,
Обезображено безглазием чело[19].

Интересно отметить, что в данном случае Аполлос, видимо, объединяет три известных ему перевода этого стиха: Тредиаковского, Ломоносова и В. П. Петрова, который переводит его так:

Чудовище, велик, ужасен, глаза нет[20].

Во всяком случае, появление эпитета «толст» не может быть объяснено латинским текстом, но встречается у Тредиаковского: «обло».

Таким образом, можно с уверенностью говорить, что стих «Энеиды» о Полифеме пользовался достаточной известностью среди людей, изучавших латынь и, в частности, – основы латинского стихосложения по школьным латинским грамматикам. Причем славу этому стиху составляло отмечаемое многими авторами соответствие его формы содержанию. Такой взгляд на этот стих сохраняется среди филологов-классиков до сих пор[21] и отражает-

---

[18] *Бантыш-Каменский Н. Н.* Grammatica Latina usibus juventutis rossicae summa … = Латинская грамматика, в пользу российского юношества тщательно и ясно с российским переводом расположенная и при третичном издании исправленная и умноженная. М., 1783. С. 373–374.

[19] *Аполлос (Байбаков А. Д.).* Правила пиитические о стихотворении российском и латинском. М., 1785. С. 151.

[20] *Вергилий.* Еней. Героическая поема Публия Виргилия Марона. Переведена с латинскаго Васильем Петровым. Песнь 3. СПб., 1770. С. 38.

[21] *Vergilius.* P. Vergili Moronis opera [ad optimorum librorum fidem edidit …] Albertus Forbiger. P. II. Ed. IV. Lipsiae, 1873. P. 411; *Larousse P.* Fleurs latines des dames et des gens du monde ou Clef des citations latines... par P. Larousse. Paris, 1894. P. 254; *Williams R. D.* Commentary // The Aeneid of Virgil. Ed. 5. Books 1–6. S. l., 1977. P. 325. Здесь комментатор сравнивает стих о Полифеме со следующими стихами из «Опыта о критике» А. Попа: «When Ajax strives some

ся, например, в его характеристике у А. А. Дерюгина: «В стихе о циклопе Полифеме римский поэт достигает удивительной слитности содержания и звучания»[22].

Итак, выражение «monstrum horrendum», благодаря своим художественным особенностям, отделилось от текста поэмы Вергилия и получило самостоятельное хождение как крылатое выражение, обозначающее нечто ужасающее. Примеры подобного употребления многочисленны, но хочется, поскольку речь идет об использовании его и у Буланже, и у Радищева в политическом контексте, отметить употребление его в трактате одного из классиков международного права начала XVIII в., нидерландского юриста К. Ван Бинкершёка (van Bynkershoek, 1673–1743), «К вопросу о народном праве» (Quaestionum juris publici, 1737).

Книга, посвященная вообще всевозможным аспектам отношений между государствами, делится на две части, из которых первая заканчивается следующим пассажем: отметив, что не только нельзя заставлять государства извне вступать в войну, но и принуждать к миру, Бинкершёк приводит примеры подобных альянсов, целью которых было не дать вступить в войну какому-либо государству, и, не соглашаясь с законностью подобных действий, замечает: «Условиями таких несправедливых действий объявляется обычно "желание сохранить мир", которое было причиной также значительных нарушений, когда несколько лет назад в обычае было, что государи объединялись друг с другом, чтобы избавиться от силы и владений других государей с легкостью, как будто они были их собственные. А такие нарушения развивались из этого

Monstrum horrendum, informe, ingens, qui lumen ademptum,

которое мы называем «ratio status» (соображение момента). Если государства поддадутся этому чудовищу и позволят себе подчиняться внешней воле, то вскоре бесполезно станет рассуждать о принципах международного права»[23].

---

rock's vast weight to throw, // The line too labours, and the words move slow» (Когда Аякс старается кинуть тяжелый камень, стих трудится вместе с ним, и слова текут медленно); *Virgil.* Il libro terzo dell'Eneide,. A cura di Pier Vincenzo Cora. (Bibliotheca di aevum antiquum. V. 5). Milano, 1994. P. 126–127.

[22] *Дерюгин А. А.* Тредиаковский – переводчик. С. 137.

[23] *Van Bynkershoek C.* Quaestionum juris publici libri duo by Cornelius van Bynkershoek. Volume two. The translation by tenney frank. Oxford, 1930. P. 142.

Позже Бинкершёк возвращается к этому образу, опять называя принцип ratio status чудовищем (monstrum), на этот раз многоголовым. Обсуждая недопустимое, по его мнению, маккиавелистическое учение, в соответствии с которым возможно разрывать международные договоры в одностороннем порядке, он отмечает: «По этой доктрине считается, что в любом договоре есть предохранительный пункт, rebus sic standibus, согласно которому договор может быть разорван, если <...> в соответствии с требованиями момента или цели необходимо сменить свой курс. <...> А что это, как не вещь, которую они называют ratio status (соображение момента), чудовище со множеством голов, которому не может противостоять ни один правитель»[24].

Выражением «monstrum horrendum» Бинкершёк, таким образом, обозначает принцип, согласно которому допустимы противозаконные, самовольные действия правителей. Традицию политического употребления стиха Вергилия в применении к самодержцам можно возвести к 1737 г. Впрочем, возможно, что традиция эта еще старше.

Важно, однако, что выражение это было распространено значительно шире и употреблялось в разнообразнейших контекстах. И в ситуации, когда мы не можем с уверенностью сказать, был ли Радищев знаком с книгой Буланже или трактатом Бинкершёка[25], более важным нужно считать знакомство его с классической традицией, в соответствии с которой, как было сказано выше, интересующий нас стих Вергилия воспринимался как образец соответствия затрудненной формы трудному, неблагоприятному содержанию.

Тема «Радищев и античность» вообще необычайно обширна. Здесь и видение Радищевым этого периода истории в целом[26], и образ отдельных исторических фигур в его творчестве[27], и обращения к творчеству отдель-

---

[24] Ibid. P. 190.

[25] Эти работы не находятся, в частности, в списке книг юридической тематики, купленных Комиссией для составления законов у Н. А. Радищева после смерти отца в 1802 г. (см.: *Демин А. О., Костин А. А.* Книги из библиотеки А. Н. Радищева // А. Н. Радищев: русское и европейское просвещение. СПб., 2003. С. 57–89).

[26] *Западов В. А.* Поэзия А. Н. Радищева // Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975. С. 35–37.

[27] Об образе Катона: *Лотман Ю. М.* Неизвестный читатель XVIII века о «Путешествии из Петербурга в Москву» // Лотман Ю. М. Русская литература и культура Просвещения. М., 2000. С. 128–130. Об образе Сократа: *Костин А. А.* «Галантный» Сократ. К вопросу о бытовании образа исторического лица в русской литературе конца XVIII века // Русская литература. 2005, № 1. С. 92–96.

ных авторов[28], и отношение к латинскому языку. В данном случае нас интересует восприятие и оценка Радищевым творчества Вергилия, однако необходимо помнить, что античное наследие было воспринято им с самых ранних этапов обучения, он был знаком с трудами важнейших античных авторов и достаточно свободно читал по-латыни.

Радищев полемически упоминает Вергилия как «льстеца Августова»[29] в «Житии Федора Васильевича Ушакова» и как «льстеца наемного»[30] в «Песни исторической». Такая позиция вполне соответствует его концепции латинского языка прежде всего как носителя гражданских доблестей римского народа. Однако в большинстве прочих случаев упоминание Радищевым Вергилия свидетельствует о безусловном признании исключительного поэтического дара римского поэта: «Омир, Виргилий, Мильтон, Расин <…> и многие другие читаны будут, доколе не истребится род человеческий»[31]. О знакомстве Радищева с текстом «Энеиды» свидетельствует перевод одной фразы, несмотря на неверное указание контекста, в котором она звучит в «Энеиде». В главе «Завидово» Радищев сравнивает обращение «гвардейского Полкана» к старосте с речью, обращенной в «Энеиде» Нептуном к ветрам: «Я вас!...» (quos ego; *Aen.* I, 135). У Радищева, впрочем, указано, что это слова Эола, однако такая оговорка обусловлена тем, что до того в тексте «Энеиды» с ветрами действительно достаточно долго говорит Эол. Нужно также учитывать, что в данном случае Радищев использует выражения, употребленные в переводе «Энеиды» В. П. Петрова, опубликованном впервые полностью в 1770 г. (также – уподобление римского трезубца (tridens) русской остроге)[32]. Обращение к переводу Петрова служит, безусловно, комическим целям и отчасти полемично, что подтверждается и оценкой этого перевода ранее в главе «Тверь»: «не дивлюсь, что древний треух на Вирги-

---

[28] *Лотман Ю. М.* Радищев – поэт-переводчик // Лотман Ю.М. Русская литература и культура Просвещения. М., 2000. С. 136–138.

[29] *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. в 3-х томах. М.; Л., 1939–1951. Т. 1. 1939. С. 179. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

[30] *Радищев А. Н.* Стихотворения. Л., 1975. С. 107.

[31] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. СПб., 1992. С. 95. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

[32] *Барсков Я. Л.* Указ. соч. С. 493.

лия надет ломоносовским покроем» (с. 95). Похвалы Вергилию встречаются и в «Памятнике дактилохореическому витязю», о чем будет сказано позже[33].

Все это дает основания полагать, что Радищев был знаком с латинским текстом «Энеиды». Анализ упоминаний стиха «Чудище обло…» позволяет считать, что Радищев осознавал его связь со стихом Вергилия «monstrum horrendum». Помимо титульного листа «Путешествия», мы встречаем этот стих у Радищева еще дважды: один раз – в черновых вариантах «Путешествия» и еще – в «Памятнике дактилохореическому витязю». В варианте главы «Тверь», включавшем песнословие «Творение мира», после первой его строки («Тако предвечная мысль, осеняясь собою и проч.» (с. 282)) следовало замечание «новомодного стихотворца»: «Вы уже улыбаться начинаете, вам кажется уже, что читаете “Телемахиду”. Но смейтесь, как хотите. “Чудище обло, огромно, тризевно и лаяй” не столь дурной стих. Но о сем теперь некстати» (с. 282). В «Памятнике» же персонаж *П.* (приятель персонажа *Б.*, выражающего взгляды Радищева) замечает: «Я никогда не воображал себе, чтобы в Тилемахиде мог быть стих порядочный. Его смерть и Кервер суть смехотворны:

“Дивище мозгло, мослисто, и глухо, и немо, и слепо;
Чудище обло, озорно, огромно с тризевной и лаей”» (2, с. 217).

На что *Б.* отвечает ему: «Конечно так, но отчего? Не от дактиля и не от шестистопа, но от нелепых слов: *дивище, мозгло,* ибо то и другое в поэму не годятся» (2, с. 217). После идет рассуждение о том, что Тредиаковский – «стихотворец, но не пиит» и способе, каким можно узнать, «стихотворен ли стих». Вместе с тем, обращает на себя внимание, что Радищев здесь разбирает только первый из двух предложенных стихов, но не трогает второй. Если вспомнить, что в черновом варианте главы «Тверь» он полемически объявлял его «не столь дурным» и предполагал рассуждение на тему, почему это так («но о сем теперь некстати»), то можно предположить, что здесь Радищев дает сравнить два схожих стиха, из которых один – удачен, а другой – нет.

Нужно отметить, что эти два стиха очевидно выбиваются из всего остального стихотворного материала, приведенного в качестве примеров в «Апологии Тилимахиды и шестистопов»: 38 строк из «Тилемахиды», приведенных Радищевым в этом разделе «Памятника», взяты им из I–IV книг, и

---

[33] См. также в письме к А. Р. Воронцову 1798 г. (3, с. 521–522)

только стихи о смерти и Цербере взяты из XVIII книги. Кроме того, эти два стиха являются попытками Тредиаковского переложить один и тот же стих Вергилия (monstrum horrendum...), на что обратил внимание еще А. А. Дерюгин[34]. Это, конечно, могло быть случайностью, и Радищев мог отобрать эти стихи как схожие по синтаксической конструкции в их русском звучании. Однако следует отметить еще такой факт: стих «Чудище обло...» приведен в черновиках «Путешествия» не полностью: «Чудище обло, огромно, тризевно и лаяй». Это можно было бы считать ошибкой Радищева, однако, если считать, что, цитируя здесь Тредиаковского, он имел в виду Вергилия, можно предположить, что Радищев видит источником стиха «Чудище обло...» другой стих из «Энеиды», также отличающийся от описывающего Полифема отсутствием одного эпитета: «Monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae» (*Aen.* IV, 181). Стих этот описывает Молву и интересен в отношении эпиграфа к «Путешествию» тем, что чудище это у Вергилия предстает многоглазым и многоязыким:

Сколько перьев на ней, чудовищной, страшной, огромной,
Столько же глаз из-под них глядят неусыпно и столько ж
Чутких ушей у нее, языков и уст говорливых[35].

Латинский оригинал этого отрывка находится, например, в приложении к «Сокращенному латинскому языкоучению» И. И. Г. Шелера, выполняющем роль хрестоматии и озаглавленном «Некоторые места из Овидия, Виргилия и Горация»[36]. Это единственный приведенный там отрывок из Вергилия (всего 15 «мест») и единственный же, имеющий отдельный заголовок – «Описание славы или слуха». Присутствие в школьной хрестоматии говорит об особой популярности этого отрывка[37].

Возвращаясь к упоминаниям стиха Тредиаковского «Чудище обло» в творчестве Радищева, хочется заметить, что, возможно, этот стих был им пародийно обыгран в беллетристической части «Памятника дактилохореическому витязю», а именно, в завершении IV главы, строящейся вообще на

---

[34] *Дерюгин А. А.* Тредиаковский – переводчик. С. 137.

[35] *Вергилий.* Собрание сочинений. СПб., 1994. С. 183. (Пер. С. Ошерова)

[36] *Шелер И. И. Г.* Имман. Иоа. Герарда Шелера сокращенное латинское языкоучение и грамматика новейшая, из всех доныне изданных грамматик по всей Германии самою лучшею и к обучению юношества удобнейшею признаваемая. М., 1787. С. 363.

[37] Описание Молвы появляется в собраниях избранных мест из «Энеиды». См.: Res Virgiliana. Hoc est: phrases, epitheta, discriptiones et similitudines libris V. Gorlicii, 1594. P. 351.

пародировании XVIII книги «Тилемахиды», откуда и взят интересующий нас стих. В этой главе Фалелей запирается от своего воспитателя Цымбалды в кузнице. Цымбалда цитирует из-за двери своему ученику строки Тилемахиды, описывающие смерть так, что Фалелей принимает за нее кузнеца и со страхом распахивает дверь, разбивая Цымбалде нос и падая в грязную лужу. Цымбалда пытается помочь Фалелею, но тот кусает его за нос. «Бедной старик упал без памяти, окровавлен еще больше, упал и сшиб с ног наклонившегося кузнеца, и все трое лежали крест на крест: Фалалей внизу, кузнец на нем, а Цымбалда наверху. Прекраснейшая группа, которой ниже тени никогда ни Новерр ни Анджелини не могли произвести в прекрасных своих балетах, и столпообразный Лаокоон, гордяся своею лептою в чертогах Ватиканских, был в сравнение сея группы дрянь» (2, с. 214–215). Взгляду подошедшей Лукерьи, возлюбленной Фалелея, эта группа действительно должна была представиться «чудищем тризевным и лаяй».

Между тем, если признать, что, помещая на титульный лист «Путешествия» стих из «Тилемахиды», Радищев имел в виду стих Вергилия, необходимо сделать одно замечание. Поскольку стих этот пользовался репутацией образца отражения неблагообразного содержания затрудненной формой, а осознание Радищевым эстетических возможностей такого приема известно[38] (см. характеристику в главе «Путешествия» «Тверь» стиха оды «Вольность» «Сквозь тьму рабства свет претвори»), разумно предположить, что эпиграфом Радищев хотел распространить эту идею на все «Путешествие». И здесь необходимо вернуться к вопросу о том, с какой целью Радищев заменил в стихе Тредиаковского «тризевную» на «стозевно». Прежде всего, необходимо понять, что означает это «сто» с содержательной точки зрения. И здесь на помощь приходит сам текст «Путешествия». Составные прилагательные, использующие корень «сто», вообще весьма часто встречаются в «Путешествии»: это «стоглазная» стража (с. 25), «стоглавое» зло/чудище (рабство) (с. 67, 72), «стовидные» произращения Америки (с. 69), «столично» блистающая истина (с. 89), «стоглазая» и «сторучная» (подобно Аргусу и Бриарею) парижская полиция (с. 81), «стоглавое» суеверие (с. 98) и «сторучное» самодержавие (с. 99). Как легко заметить, «сто» здесь выступает в значении «много». В таком же значении употребляется это числительное в «Путешествии» и самостоятельно: «У него на пашне сто рук для одного рта, а у меня

---

[38] *Кузнецов В. А.* В. К. Тредиаковский и русская поэзия XX века (Вяч. Иванов, В. Хлебников, И. Бродский). Автореф. дисс. ... к.ф.н. СПб., 1998. С. 11–14.

две для семи ртов, сам ты счет знаешь» (с. 11); «Сняв шляпу за сто шагов, староста бежал во всю прыть на сделанный ему позыв» (с. 109) и т.д.[39]

Таким образом, меняя «тризевную» на «стозевно», Радищев в первую очередь выражал идею многоликости того зла, описанию которого посвящена книга. Вряд ли можно видеть здесь указание на какое-либо конкретное чудовище, будь то Тифон, Лернейская Гидра или Молва Вергилия. Однако сам факт существования представления о подобных чудовищах и, несомненно, знакомство с ними Радищева позволяли этой замене выглядеть более правдоподобно.

Что касается формальной стороны замены «тризевной» на «стозевно», то, помимо указанной А. С. Орловым попытки прояснения не вполне внятного синтаксиса Тредиаковского, можно отметить следующее: основное достоинство стиха Тредиаковского с формальной точки зрения – долгий ряд гласной *о*: 8 подряд (*о*бл*о*, *о*з*о*рн*о*, *о*гр*о*мн*о*). Подобные повторения Радищев неоднократно подчеркивает как достоинства стиля Тредиаковского в «Памятнике»: «Какой стих! <…> В нем <…> самая изразительная красота, происходящая от повторения букв *е* и *Ѣ* с *д* и *п* в запинательной стопе слова превознесется» (2, с. 219); «При помощи повторительных *о*, а на конце *я*, *и* и *е*, кажется, слышно песни не соловья, не снегиря и не малиновки или пеночки, но чечета, клеста, а может и дикого чижа или щегленка» (2, с. 219). Вместе с тем, Радищев признает, что частое повторение одной гласной может вызывать и неблагозвучие, а именно когда она повторяется с одинаковыми согласными: «Кажется, все чародейство изразительной гармонии состоит в повторении единозвучной гласной, но с разными согласными. Во втором стихе в начале *има*, *им* и на конце *ние*, *им* несносную делают какофонию» (2, с. 220–221). Именно такую какофонию и представляет собой стих Тредиаковского: *об, ло, оз, ор, но, ог, ро, но.* Радищев дополняет повторяющиеся *ор* и *но* еще сочетаниями *оз* и *но* из «стозевно», доводя ряд повторяющихся *о* до 9-ти.

Это еще раз подтверждает, что стих Тредиаковского осознавался Радищевым как выражающий идею соответствия формы содержанию, поскольку если он какофоничен, а Радищев все равно считает его «не дурным», значит, его достоинство в «изобразительном выражении трудности» (с. 96–97), как характеризует свое творчество в главе «Тверь» автор «Вольности».

---

[39] A lemmatized Concordance to «A journey from Petersburg to Moscow» of A.N. Radischev. Ed. by Yasuo Urai. Sapporo, 1998. P. 566–568.

Н. А. НЕКРАСОВ О В. К. ТРЕДИАКОВСКОМ

Н. Л. Вершинина

Недостаточно осмыслено, как кажется, одно из замечаний Некрасова в поздней автобиографической заметке: «А главное, что ни прочту, тому и подражаю», – относительно его сочинений 1830–1840-х годов: «Так к 15-ти годам составилась целая тетрадь, которая сильно подмывала меня ехать в Петербург...»[1].

Ранние произведения Некрасова свидетельствуют, скорее, не о «подражании» в вульгарном смысле слова *(plagiatus)*, а о следовании общим направлениям, тенденциям, культурным ориентирам, что, применительно к писателю одаренному, одновременно вело к личностному вживанию в предмет «подражания» и к познавательно-критической, аналитической деятельности. Взаимоналожение точек зрения писателя и критика на ранней стадии творчества произвело сложную онтологию изобразительного ряда. В ней по-особому сказался живой процесс становления Некрасова-поэта, в частности, и посредством усвоения «чужого материала»[2]: в этом смысле показательна логика оформления *литературных масок*, в ряде случаев срастающихся с *лицом* их автора, – при отчетливом дистанцировании себя от *маски*, осознании ее самостоятельного «знакового» характера («Феоклист

---

[1] Литературное наследство. Т. 49–50 (1). Н. А. Некрасов. М., 1949. С. 148.

[2] Не утратила актуальности мысль Г. А. Гуковского по поводу ранней беллетристики Некрасова: «Другие писатели дали материал. Пути его обработки были свои, хотя это были пути целого ряда современников Некрасова, потому что он не опередил своего времени» (Гуковский Григорий. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова: Новонайденная рукопись Некрасова / Под ред. В. Евгеньева-Максимова и К. Чуковского. М.; Л., 1931. С. 375.

Онуфрич Боб-первый мой псевдоним, Перепельский – второй для прозы и водевилей»[3]).

Несомненную автобиографическую значимость получила в раннем творчестве Некрасова и «пародийная маска незадачливого и плодовитого поэта», послужившая поводом «для создания <…> пародийно-комической фигуры пииты» – Ивана Ивановича Грибовникова[4]. В составе *маски* неоднозначно высвечивается прототипическое, указанное самим Некрасовым, лицо Василия Кирилловича Тредиаковского: персонифицируясь в литературно-биографическом контексте, оно затем обнаруживает себя в образе «отставного учителя» Григория Андреевича Огулова, «зеленого господина» («Жизнь и похождения Тихона Тростникова», 1843–1848), в отдельных стихотворных и критических произведениях 1840–1850-х годов.

Именно неодномерность в подходе к действительности, важнейшей частью которой становятся для молодого Некрасова литературные реалии, обуславливает, с одной стороны, стремление к *закреплению* достигнутых идейно-творческих результатов в пределах клишированных образов; с другой – тенденцию к *разрушению* их «изнутри» процессом творческого переусвоения «готового» как непосредственно переживаемого (этим, к примеру, объясняется определение ранних некрасовских «подражаний» Лермонтову как «перепевов» и «переосмыслений»[5]).

Некрасов полемизирует с любыми «ярлыками» (в том числе и с теми, которыми, следуя Белинскому, насыщает свои критические выступления). Колеблющееся освещение личности Тредиаковского в произведениях этого времени – показатель того, что он лишь до определенной степени придерживается границ известного мифа[6]. Протест против самой установки на од-

---

[3] Литературное наследство. Т. 49–50 (1). Н. А. Некрасов. С. 148.

[4] *Мостовская Н. Н.* Литературные реалии в прозе Некрасова. «Свое» и «чужое» // Вершинина Н. Л., Мостовская Н. Н. «Из подземных литературных сфер…». Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля: Учебное пособие по спецкурсу. Псков, 1992. С. 45.

[5] *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15-ти тт. Л., 1981–2000. Т. 1. С. 590, 593, 684 и др. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

[6] См. об этом: *Мостовская Н. Н.* Литературные реалии в прозе Некрасова. «Свое» и «чужое». С. 44. Следует, однако, отметить, что в том случае, когда личный компонент отсутствовал, миф о Тредиаковском не подвергался корректированию. Так, в проекции на эпиграмматический образ Булгарина Тредиаковский выступил в обычном качестве – «образцовой бездарности, соединенной с чудовищными претензиями на гениальность» (*Белинский В. Г.* Собр. сочинений: В 9-ти томах. М., 1976–1982. Т. 2. С. 365): «Даровит – как Тредьяковский, / Столь же важен и речист» (*Некрасов Н. А.* «Он у нас осьмое чудо…», 1845–1, 33).

нозначную безапелляционную оценку явления затрагивает лично Некрасова: в аналогии между собой и Тредиаковским, проведенной Белинским в рецензии на сборник «Мечты и звуки» (1840), он улавливает искажение жизненной сути, не сводимой (что подтверждает собственный опыт) к сухим афористическим формулам. «Если стихи пишет человек, лишенный от природы всякого чувства, чуждый всякой мысли, не умеющий владеть стихом и рифмою, – писал Белинский, – он под веселый час еще может позабавить читателя своею бездарностию и ограниченностью: всякая крайность имеет свою цену, и потому Василий Кириллович Тредиаковский, «профессор элоквенции, а паче хитростей пиитических», есть бессмертный поэт, но прочесть целую книгу стихов, встречать в них все знакомые и истертые чувствованьица, общие места, гладкие стишки... это работа для рецензентов, а не для публики»[7].

Как справедливо замечает исследователь в связи с одним из лучших автобиографических рассказов Некрасова «Без вести пропавший пиита» (1840), где центральным героем является «приезжий из Чебохсар» сочинитель Грибовников: «... нельзя не увидеть своеобразной автоиронии оскорбленного критиком автора, а может быть и некоторой полемики против мнения Белинского, поставившего «Мечты и звуки» ниже творений Тредиаковского»[8]. Нельзя согласиться лишь с последним утверждением исследователя: главной в полемике Некрасова с Белинским является не проблема иерархии рангов и не бестактность сопоставления молодого поэта с наиболее ретроградным, по преобладающему тогда суждению[9], представителем «*старческой* литературы» (XI, 1, 137–138), а внутреннее неприятие Некрасовым максимализма вынесенных оценок при видимости их правоты, протест, направленный против так называемых репутаций, не важно, апробированных временем или мгновенно сформированных приговором критика. Начинающий писатель открывал для себя несовместимость «справедливости» вердикта и несправедливой «правды жизни». Примечателен, к примеру, всплеск исстрадавшегося сердца, адресованный тем, кто не допус-

---

[7] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 372–373.

[8] *Егоров В. А.* Рассказ Некрасова «Без вести пропавший пиита» в литературной полемике начала 1840-х годов // Некрасов и его время. Межвузов. сб. Вып. IV. Калининград, 1979. С. 135.

[9] Такое суждение, однако, не было единодушным: А. С. Пушкин, А. Ф. Воейков, А. А. Шаховской, С. П. Шевырев, а еще прежде А. Н. Радищев были далеки от прямолинейности в оценке личности В. К. Тредиаковского.

тил провинциала в университетскую науку, в неоконченном автобиографическом романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова»: «О мудрые! Если бы вы знали, сколько пожертвований, слез и тревог, сколько душевных борений и самопожертвований желудка стоил мне небольшой запас сведений, который со страхом и трепетом принес я на суд ваш...» и т.д., где трижды повторено для строгих судей: «Если б вы знали...» (VIII, 130).

Понятие «общего места» (в том числе и в отношении «репутаций») становится для молодого Некрасова объектом переосмысления, спроецированного на собственную участь. Это понятие поощряет его ученичество в литературе, так как подсказывает «готовые» образы и оценки, испытанные «источники изобретения». В рассказе «Без вести пропавший пиита» герой говорит: «... у нас еще с риторики задают рассуждения, хрии и прочая... » (VII, 52), – и это, безусловно, совпадает с гимназическим опытом Некрасова, обучавшегося по программе П. Туношенского[10].

Но, может быть, самое существенное – это сопереживание своей литературной маске, своему «риторическому» двойнику, представшему в облике «пииты».

Конструирование образа «пииты» Грибовникова в рассказе «Без вести пропавший пиита» начинается с калейдоскопического приращения отдельных, узаконенных культурным сознанием и общественным мнением 30–40-х годов проекций данного образа путем накопления его «постоянных» черт. Ведущая из них – общая для всей «реторической школы» «дикость суждений и бесплодность своей несообразной с духом и требованием века деятельности» (XI, 1, 139), которая сокращает расстояние между классиком и романтиком, равно не принимающими новых взглядов на «пиитику»: «... времена нынче странные: люди предпочитают поэзии прозу» (VII, 51). Запоздалый романтик Наум Авраамович являет собой начало, позволяющее Грибовникову с жаром к нему апеллировать: «... вы пиит, я тож, вы поймете меня, не так ли?» – и подтверждать это историями о «небывалых похождениях небывалых героев» (XI, 1, 139). Сочетание в Грибовникове «необычайной робости, происходившей как бы вследствие сознания собственной ничтожности», с «величественной важностью» и «блистающим» на лице «самодовольствием, которое он тщетно старался скрыть» (VII, 47, 57, 58), с

---

[10] См. об этом: *Евгеньев-Максимов В.* Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. 1. М.; Л., 1947. С. 134–136; *Вершинина Н. Л.* Лирика Н. А. Некрасова и риторическая традиция // Малые жанры: теория и история. Материалы межвузов. конференции. Иваново 3–6 февр. 1997 г., Иваново, 1999. С. 103–113.

неиссякаемой болтливостью, перемежающей велеречивость с употреблением самых вульгарных прозаизмов[11], – осенено незримым присутствием Тредиаковского, представленного в числе образцов для «подражания».

Незримая связь между последователями «Речеточца» очевидна для Некрасова, что позволяет ему обозначить именем «пииты» сочинения одного стилевого плана: рецензируя в 1847 г. поэму Н. В. Сушкова «Москва», он указывает «особенно удачные <...> подражания Тредьяковскому» и здесь же иронизирует над Д. Минаевым, который «совсем не так удачно подражает Тредьяковскому, хоть и делает к тому большие усилия...» (XI, 2, 20). «Тень» Тредиаковского лежит и на пародийном подражании Н. М. Языкову в стихотворении «Послание к соседу» (1844): языковский «поэт» недаром переименован в «пииту», приготовившего для «друга» «стихов отборных четверик»: «...Подарок старого пииты / Ты примешь ласковой душой, / Хоть он нелепый и пустой...» (I, 436).

Автор «Без вести пропавшего пииты» делает так, что в Грибовникове узнаваем отложившийся в массовом сознании травестированный образ Тредиаковского как «знаковой» фигуры[12], не раз мелькающей в статьях Белинского и самого Некрасова и оснащенной деталями из широко известного романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом» (1835, второе издание – 1838)[13].

Внешность Грибовникова и стиль его сочинений составляют именно ту нескладную смесь, то скопление нелепых противоречий, с которыми принято было соотносить фигуру Тредиаковского (по замечанию Белинского, этот отечественный «классик» «отличался варварским языком, истинною амальгамою славянщины и искаженного русского языка»[14]). Карикатурные детали облика Грибовникова, очевидно, подбираются Некрасовым «по Лажечникову». Сравним в «Ледяном доме» (гл. VI, «Педант»): «О! по самодовольству,

---

[11] Об этих качествах В. К. Тредиаковского писал П. Перевлесский // Собрание сочинений известнейших русских писателей. Вып. 3. Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Издание П. Перевлесского. М., 1849. С. XII, XL–XLI и др.

[12] Примечательно, что именно такой характер изображения «пииты», ориентированный на сатирическое «клише», один из первых некрасоведов, В. Горленко, считал неудачей молодого писателя (см. об этом: VII, 542).

[13] Постановка вопроса и ряд интересных наблюдений (при некоторой односторонности) содержатся в работе В. И. Мельника «Об одной пародии у Н. А. Некрасова: “Ледяной дом” И. И. Лажечникова и рассказ “Без вести пропавший пиита”» (Двадцать шестая Некрасовская конференция: К 170-летию со дня рождения. Тезисы докладов. Ярославль, 1991. С. 28–29).

[14] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 379.

глубоко протоптавшему на лице слово: *педант!* по этой бандеролке, развевающейся на лбу каждого бездарного труженика учености, по бородавке на щеке, вы угадали бы сейчас будущего профессора элоквенции, Василия Кириловича Тредьяковского»[15]. В другом месте: «В комнате <…> постель, на которой подушки черны, как будто готовили на них блины, а одеялом служит тулуп. К стене жмется портрет с бородавкою… Роллень? Не человеческие стихи? бородавка? А! тут верно живет любитель Муз Тредьяковской»[16]. У Некрасова: «Я выскочил за ширмы и увидел молодого человека с множеством различных тетрадей под мышкой и с письмом в руке <…> руки его были почти грязны и имели на себе несколько бородавок…» (VII, 47). И далее: «Поэт мой ничего не слышал; торжественно схватил он с пола кипу своих тетрадей, развернул первую попавшуюся и начал:

«Федотыч», трагедия в 5 действиях, в 16 картинах, заимствованная из прозаической пиимы Василия Кирилловича Тредиаковского «Езда в Остров Любви» и написанная размером Виргилиевой «Энеиды», в стихах, с присовокуплением некоторых новаторских идей самого автора Ивана Ивановича Грибовникова…» (VII, 53).

Под таким углом зрения похвалы «новаторству» «пииты»: «Вы поэт, – сказал я, – поэт оригинальный, самостоятельный, каких еще не являлось у нас; вы бы могли произвести переворот в литературе» (VII, 59), – прочитываются «по Белинскому», то есть с обратным знаком (он – явление «не новое», представляющее «слог допотопный, ископаемый» – следствие «безвкусия, тривиальности и безграмотности»[17]). Ведь, согласно совпадающим по времени воззрениям критика, единственно оригинальной являлась поэзия «первобытных народов»: к ней не относятся не только «Тилемахида», но и уравненная с поэмой Тредиаковского «Энеида» Вергилия: «У этих народов, обыкновенно, тот и поэт, кто <…> вышел на арену и громко закричал: “Смотрите, я поэт!”. И вот причина деспотического владычества Ронсаров, Кантемиров, Тредьяковских, Сумароковых»[18].

Риторический подход к поэзии, в том числе и мотивированный просветительскими целями, развенчивается через осмеяние приемов бездарного

---

[15] *Лажечников И. И.* Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. Изд. 2-е. Ч. I–II. М., 1838. С. 126.

[16] Там же. Ч. III–IV. С. 55.

[17] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 472.

[18] Там же. С. 187.

рифмоплетства. В «Ледяном доме» Подачкин замечает «пиите» Тредиаковскому: «Да ты, черт тебя побери, на виршах собаку съел, – подразумевая упражнения, свидетельствующие об умении мгновенно переделывать стихи «на бракосочетание» в «стихи на смерть», – стоит только некоторые слова, резвунчики, прыгунчики, аки горные козочки, вытеснить, а на место их вогнать траурные и тяжелые, аки черные волы, с трудом раздирающие плугом утробу земную»[19]. Сравним в рассказе Некрасова: «… пусть я буду терпеть глад и хлад, скуку и муку, насмешки человечества, изгнание из отечества и прочие увечества, – но никогда ни за что не откажусь от пиитики. Вот они, плоды светлых вдохновений, сильных ощущений, тайных упоений, бледных привидений, адских треволнений, диких приключений, тягостных мучений, сладостных кучений, бед и огорчений…

– Чудо, чудо! – закричал я. – Да вы собаку съели, Иван Иваныч!» (VII, 53).

Некрасову могло быть известно стихотворение Тредиаковского «Приветствие, сказанное на шутовской свадьбе» («Сказание, говоренное Васильем Тредьяковским при дурацкой свадьбе»); во всяком случае прием нанизывания рифмующихся слов:

Гремите, гудите, брянчите, скачите,
Шалите, кричите, пляшите![20]

находит пародийный аналог в речах некрасовского «пииты».

Ссылаясь на предисловие к «Тилемахиде» (Тредиаковский «однакож без *вертопрашного тщеславия* говорил о себе, что он *в приискании рифм приобрел навык, негрызя ногтей, и без поражения ладонею чела*»), П. Перевлесский замечал при этом, что «пиита <…> ничто не спасет от жестких нареканий»[21]. Возможно, совокупность черт стиля, соотносимого с именем Тредиаковского, Некрасов стремился воспроизвести в пародийных одах 1845 года «Сон» и «Чай»: нарочитая инверсионность («Покоясь спят все одре мягком на… »), «свободное место междометия» («Без тебя прозябая, готов кричать – ах!»), «разброд диссонирующих слов», очевидный в сравнениях («Палке подобно брошенной вверх, тогда воспарит / Сила та, что в

---

[19] *Лажечников И. И.* Ледяной дом. Ч. III–IV. С. 59–60.

[20] См.: *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935. С.171, 457–458. (Библиотека поэта. Большая серия).

[21] Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Издание П. Перевлесского… С. XLIII–XLIV.

пиите вирши творит»), метрический разнобой, при сохранении контуров александрийского стиха и гекзаметра, «античный колорит»: «Смертных ты поишь, настоян горячей водой... », избыточная детализация как признак педантизма и бездарной плодовитости: «Мы же, пииты, пиющие тя, / Одами да чтим повседневно двумя» (I, 437,445) и т.д.[22]. Изживание в себе поэтической манеры, восходящей к данному образу стиля (сборник «Мечты и звуки»), исследователи называют одной из причин, побудившей Некрасова к пародийным стилизациям в сочинениях «пииты» Грибовникова[23].

Как реформатор стихосложения Тредиаковский представлялся Некрасову также в свете бывших у него «на слуху» статей Белинского. Например, в примечании к статье «О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя"» (1836) Некрасов мог прочесть: «Один из литераторов и поэтов, ныне забытых, а прежде считавшихся знаменитыми, изобрел было и спондеи (А. Ф. Воейков – *Н. В.*); но его изобретение имело одну участь с изобретением гекзаметров "профессором элоквенции, а паче всего хитростей пиитических", Василием Кирилловичем Тредиаковским»[24]. Вновь повторенная ироническая аттестация Тредиаковского и то, что за ней стояло, сфокусировались в рассказе «Без вести пропавший пиита» в словах Грибовникова: «Что касается до меня, то в душе моей я признал нечто пиитическое еще в младости цветущей... Сие изложено мною в дактилохореическом стихотворении, титулованном мною двояко: "Зарождение плеснети в стоящем болоте", или "Пиит в юности"... » (VII, 49) и ниже: «Он взял огромную тетрадь и подал мне: "Дактило-амфибрахо-хореи-ямбо-спондеические стихотворения" – стояло в заглавии» (VII, 58)[25].

---

[22] См.: *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: Учебник / Вступит. ст. А. Зорина. М., 1998. С. 69–72 (глава написана Л. В. Пумпянским).

[23] *Бухштаб Б. Я.* Начальный период сатирической поэзии Некрасова. 1840–1845 / Некрасовский сборник. М.; Л., 1956. Вып. 2. С. 104; *Мостовская Н. Н.* Литературные реалии в прозе Некрасова. «Свое» и «чужое». С. 45–47.

[24] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 279.

[25] По справедливому замечанию Н. Н. Мостовской, «пародийной приметой этой литературной эпохи являются упоминаемые в рассказе «ямбический род», «ямбические стихотворения», тетрадь с заглавием «Дактило-амфибрахо-хореи-ямбо-спондеические стихотворения», представляющие собой аллюзии на сочинение Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», в котором перечислены достоинства и недостатки стихов «ямбических» «спондеических», «трохеических»...» (*Мостовская Н. Н.* Литературные реалии в прозе Некрасова. «Свое» и «чужое». С. 56). В действительности, это были аллюзии на «Способ к сложению российских стихов» (1752) – *Ред.*

Возможно, название «пиимы» Грибовникова «сказочного содержания <...> в Овидиевом роде» «Иоанн и Стефанида» является пародийно перефразированным заглавием драматического отрывка Е. Ф. Розена «Иоанн III и Аристотель» (из трагедии «Дочь Иоанна III)», о котором Белинский иронически писал в заметке «Вторая книжка “Современника”» («Молва», 1838).

Любопытно, что Некрасов не только вывел наружу пародийную параллель между сочинениями Грибовникова (Тредиаковского) и барона Розена, подсказанную Белинским: он извлек из нее и литературную коллизию. Автор рассказа развивает то, что у Белинского дано как пародийное сопоставление: о сочинении Е. Ф. Розена Белинский пишет, что оно «складом, ладом и прелестию стихов напоминает “Деидамию” Тредиаковского»[26]. У Некрасова же возникает литературный микросюжет. Он нигде не упоминает, в связи с «Иоанном и Стефанидой», трагедию Тредиаковского «Деидамия», однако трагедия Грибовникова «Федотыч» неуловимо намекает на «Деидамию», и не только традиционным метром, но и «чудачеством» в духе Тредиаковского («... сюжет этой трагедии, – писал С. М. Бонди, – представляет собою типичный образец чудачества Тредиаковского: герой ее Ахиллес лишь в последнем явлении появляется в мужском костюме, а все предшествующие пять действий он ходит в женском наряде: так в него влюбляется Деидамия, так они проводят любовные сцены»)[27].

Сам Тредиаковский ясно чувствовал возможности комедийной перелицовки фабулы «Деидамии», о чем и сказал, предваряя текст пьесы: «... но всяк чувствует, что сей грунт приличен больше героической комедии, нежели трагической штуке: того ради я был принужден, выбрав сей случай в баснословии в материю себе, вымыслить от себя много нового и соединить с оным приключением, дабы моей поэме быть трагедиею»[28]. Некрасов же распространяет «вымысел» на то, чтобы сделать трагедию фарсом – но не жестоко осмеивающим и без того жалкую фигуру «пииты», а ярким и веселым представлением, напоминающим карнавальное действо.

В трагедии «Федотыч» (не имеющей, по закону алогизма, господствующему в рассказе, никакого отношения к «Езде в остров любви») кульминационным моментом является прозрение Федотыча в волчьей яме: волк

---

[26] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 519.

[27] *Бонди С.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Тредиаковский. Стихотворения. С. 77.

[28] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. С. 499.

оказывается переряженным бараном. Об этом с гордостью творца-новатора заявляет Грибовников:

«Вещайте, с драмой сей возможно ль мне чрез вас
Введенну быть, с толпой подобных, на Парнас?

Я возразил с усмешкой:

Но можно ли волков вводить в литературу?

Иван Иванович торжественно посмотрел на меня и воскликнул:

Но се не волк, – баран, одетый в волчью шкуру.

Я захохотал во все горло… – … Чудо, чудо! *Уж я на этих вещах взрос*, а тут, нечего сказать, ума не приложил… » (VII, 56. Курсив мой – *Н. В.*).

«Водевильный» компонент в высоком жанре, как и сама проблема вольной или невольной перелицовки, перекодирования эстетических канонов, всерьез занимали молодого Некрасова. В 1841 году, обращаясь к читателям в качестве начинающего театрального критика, он писал: «Иногда <…> поплачем над водевилем, которым автор, может быть, хотел рассмешить нас; иногда весело посмеемся над трагедией, которою автор хотел тронуть наше чувствительное сердце» (XI, 1, 253). Возможно, от лица «задумчивого сотрудника» он досадовал на себя за счастливый финал рассказа «Без вести пропавший пиита»: «Я начал было драму, а кончил водевилем <…> глупым дядей, нелепостью» (VIII, 191). Ситуация, обыгрывающая испытание героя «волчьей ямой», могла быть почерпнута из водевиля Н. И. Филимонова «Тигровая кожа» (XI, 1, 251, 442).

Вместе с тем, полемика Некрасова с Белинским основывалась именно на том, что в велеречивых словах «пииты» о высоком назначении поэтического гения, взросшего на учености и терпении, герой рассказа улавливал свою личную правду – правду, не совпадающую с современными воззрениями на «жалких *сочинительствующих* тружеников» (VII, 62). Пламенные заявления пииты: «Я не изменю своему призванию: Аполлон и девять сестер, именуемых музами, что на греческом наречии значит…» (VII, 52), и его наивные надежды на окупаемость жертв во славу литературного труда: «Неужели то, что я пожертвовал местом в земском суде, при *коем окромя* прочих продуктов квартира, дрова и свечи, для пиитики, не может служить *хоша* малым доказательством моей оной наклонности? …» (VII, 52) – находят отзвук в Науме Авраамовиче именно тем, что, как в зеркале, отражают его собственное петербургское нисхождение с «небес» на «землю» и возникшую

перед ним драматическую и трудно разрешимую проблему «кровного родства жизни с поэзией» (VIII, 500). Этим продиктовано не лишенное сочувствия внимание Наума Авраамовича к Грибовникову, искреннее стремление предостеречь его от печатания смешных для «положительного» века опусов (самому Некрасову подобный совет был дан по поводу сборника «Мечты и звуки»). Аттестация Грибовникова, исходящая от Наума Авраамовича: «Вы – мечтатель в поэзии, но положительный в жизни… » (VII, 60), – носит автобиографический характер, заостряя проблему вынужденного для обоих выбора между «телом» и «духом»[29].

Нужно иметь в виду и то, что молодой Некрасов смотрел на литературный труд, без преувеличения, с трепетом – как на учение, ученичество; образованность и труд писателя соединялись для него в понятии просвещенного человека. Обыгрывая тему осведомленности Грибовникова в древних языках (судя по роману о Тростникове, эта тема автобиографическая, так как Некрасов приложил неимоверные усилия, чтобы под руководством безнадежно спившегося «профессора» словесности одолеть латынь, необходимую для поступления в университет), автор заостряет вопрос о далеких для настоящего момента предметах: «По крайней мере, знаете ли вы хоть один иностранный язык? – Как же! еврейский, греческий, латинский, славянский… – А немецкий, французский? – Нет, Наум Авраамович. – Плохо… на перевод, значит, нечего и надеяться (VII, 52)». В это же время Белинский категорически разводил понятия «талантливый» и «образованный» человек в связи с оценкой стихотворений М. Меркли: «Мне скажут, что очень естественно ошибаться насчет своего таланта <…> и что то же побуждение проявлять себя, которое двигало Державина и Пушкина, двигало Тредьяковского и Сумарокова! Оно так, да не так! Отличительная черта *образованности человека нашего времени* именно и состоит в благородном сознании своей неспособности к искусству, если он не способен к нему…»[30].

Объективно позиция пренебрежительно упомянутого в этом контексте Тредиаковского созвучна некрасовской: «Итак, в какой бы вы класс, из всех наук и знаний, ни положили поэзию, везде найдете ее, что она не без потребности и ныне. Все что ни есть доброе, большую или не весьма великую приносящее пользу, и приводящее в славу, знать и уметь по всему есть по-

---

[29] О «простодушии» и «невинных причинах», мотивирующих так называемую расчетливость Тредиаковского, писал П. Перевлесский (Избранные сочинения В. К. Тредиаковского. Издание П. Перевлесского. С. XVII).

[30] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 395. (Курсив мой – *Н. В.*)

хвально, а часто и прибыточно» («Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии»[31]). Вопрос о бесплодности (полезности) *благородного* трудолюбия решается ранним Некрасовым в мысленном диалоге не только с Белинским, Надеждиным, Сушковым, но и с Тредиаковским. «Сколько есть людей достопочтенных своею ревностию, трудолюбием, постоянством, – писал Н. И. Надеждин, – которые во всю жизнь остаются мучениками своего бесполезного усердия! Мы, неблагодарные, забываем их тяжкие труды и – смеемся над их неудачами! ... Разве, например, Тредьяковский не *всей душой обнял* «Римскую историю» Ролленя… И, однако, в «Тилемахиде» *нет души*!..»[32]. На «вопросы» Н. В. Сушкова Некрасов-критик отвечает однозначно: «Если б любовь к родине могла заменить талант, тогда всякий бездарный писака мог бы сделаться замечательным поэтом… » (XI, 2, 16).

В то же время в одном из самых интимно-лирических стихотворений Некрасова «В больнице» (1855) с душевной симпатией повествуется о «честном бедняке сочинителе», создается собирательный образ «юноши с толстой тетрадкой», «зануждавшегося в столице» (I, 178, 176). Авторская оценка «чудака немного» в особенности видна в вариантах:

Милый и теплый он был человек,
Хоть по таланту не прыток
С жаром марая бумагу весь век
Чуть добывал на прожиток
Но не хотел изменить своему
Как говорил он призванью –
Я не врежу – говорил – никому
Страстью моею к писанью
Худ ли, хорош ли – но честен мой труд,
Чист я душой перед богом… (I, 545).

Защищая достоинство образованного человека и писателя от «современного суда», Наум Авраамович – вольно или невольно – берет под защиту и своего незримого спутника, Тредиаковского: «Предположим, что вы издали книгу: она хороша, прекрасна, вы сами, как самый строгий и беспристрастный судья своего таланта, первый заметили достоинства ее, так же как и недостатки. Но не так поступят с ней критики… они найдут в ней небыва-

---

[31] *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. С. 419.

[32] *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 364. (Курсив – Н. И. Надеждина).

лые недостатки, постараются унизить, затереть, совершенно уничтожить ее, если можно. Мало, – они докопаются до вас самих; какое-нибудь гнусное, бездарное творение, ничтожнейшее возможной ничтожности, низостью души кой-чего добившееся <...> посягнет на ваше доброе имя, превратит вас в нуль... О самой книге и говорить нечего, подобные ценители закидают ее сором, втопчут в грязь...» (VII, 59–60).

Психологическое проникновение в образ учителя, ставшего шутом и объектом жестоких фарсов, возбуждает «тяжкое чувство» в Тростникове – автобиографическом герое Некрасова. Оно, бесспорно, исполнено демократизма (питаемого «сентиментальным натурализмом») – как чувство сожаления о дошедшем до «подлого стихотворства» «образованном человеке», никем не признанном «великим», но всеми приговоренном к участи человека «маленького»: «В самых смешных и карикатурных движениях, неизбежных у человека нетвердого на ногах, – сказано о «зеленом господине», – замечалось<...> что-то вроде чувства собственного достоинства, и, говоря с вами даже о совершенных пустяках, он постоянно держал себя в положении человека, готового произнести во всеуслышание, что добродетель похвальна, а порок гнусен. От этих резких противоречий он <...> возбуждал в дворовом человеке страшную охоту над ним посмеяться» (VIII, 110). Именно «резкие противоречия» исключают одномерную оценку «зеленого господина», при видимых знаках присутствия в его образе стереотипной маски Тредиаковского: «Лицо его <...> желто, стекловидно, морщинисто; на подбородке несколько бородавок...» (VIII, 110); «странностям его не было границ» (VIII, 123); «у Яковлева на постоянном жительстве проживал... Таланты разные имел: нюхал, брат, не из такой (он щелкнул по берестяной табакерке)... Золотая была... А все ни за что; так – за стихи!..? Я, брат, какие стихи сочинял!» (VIII, 111). Имя Тредиаковского возникает в размышлениях автора о времени, когда «пиита обязан был держать всегда наготове свое официальное вдохновение; зато его и хлебом кормили, а за неустойку больно били палкою. Известен анекдот о Тредьяковском, которого Волынский собственноручно наказал тростью за то, что Тредьяковский не изготовил *оды* на какой-то придворный праздник». У «зеленого господина» и сейчас «за сапогом» брошюры «на всерадостный день тезоименинства какого-то важного лица тех времен» и «на бракосочетание того же лица», очевидно, «дурные вирши, исполненные высокопарною, бессмысленною и низкою лестью» (VIII, 113–114).

И все же Тростников говорит о «неумолимом профессоре» с чувством тревоги за него и благодарности – за возможность приобщиться к плодам учености: «В похвалах его старой литературе встречалось много диких и странных суждений, однако ж беседы наши не были для меня совсем бесполезны. Он знал наизусть большую часть не только Державина и Кантемира, но даже Сумарокова, Петрова и других темных стихоплетов старого времени и беспрестанно говорил тирадами из их высокоторжественных сочинений: слушая его, я несколько ознакомился с духом старой нашей литературы, с которою ознакомиться другого средства не имел... » (VIII, 122–123). В романе о Тростникове образчик «запоздалых остатков доброго старого времени» отнесен к разряду «оригиналов», вызывающих у автора и сострадание, и ужас.

В отличие от ряда современников, Некрасов словно бы всегда был готов взглянуть на русскую литературу XVIII века с доброжелательным вниманием, что в полной мере проявилось в «Заметках о журналах за июль месяц 1855 года» (XI, 2, 142; см. также: XII, 2, 113–114). Раннее творчество отразило колебания между приверженностью к характерным для эпохи «крайним» мнениям и потребностью в живом участии к объекту творческого постижения. Соответственно оценки молодого Некрасова «двоятся», внешне тяготеют к каламбурности, смешивают в «подражании» сознательные и бессознательные стимулы. Однако стремление увидеть под маской личность и судьбу человека всегда остается неизменным.

Осознанным шагом следует считать анонсирование статьи о Тредиаковском в последнем номере «Современника» за 1849 год, в связи с изданием А. Ф. Смирдина: «... “Сочинения Тредьяковского” <...> также послужат нам поводом к особой статье» (XIII, 1, 81, 82). Правда, эта предполагавшаяся статья так и не появилась в некрасовском «Современнике»[33], а проблема «Некрасов и Тредиаковский», связанная всего более с проблемой «поэта и поэзии», пока остается малоизученной. Актуализация вопроса о Тредиаковском для Некрасова и его современников мотивировалась сложившейся исторически ситуацией: свойства, присущие так на-

---

[33] Отклик на издание П. Перевлесского появился в «Отечественных записках» (1849. Т. 67. № 11–12.Отд. VI. С. 32–36); в «Северном обозрении» (1849. Т. II. С. 428–452) Ир. Введенский, имея в виду и издание А. Ф. Смирдина, отметил тенденцию, проводником которой одним из первых стал Некрасов: «По какому-то странному сочувствию, достойному всякого уважения, его (В. К. Тредиаковского – *Н. В.*) вдруг издают и в Петербурге и Москве» (С. 429).

зываемой «*старческой* литературе», вошли в активное взаимодействие с процессами нового времени, когда издержки риторической культуры объяснялись уже не недостаточностью формальных средств, а их избыточностью («гладкостью»), равно не отвечающей содержанию (XI, 2, 32). Но не менее того литература XVIII века и Тредиаковский волновали Некрасова периода его становления «как живое впечатление лучшего возраста жизни» (и не только «для людей своего времени» – XI, 13), как наглядная реализация просветительской концепции, представлявшей для людей его эпохи неподдельный интерес.



В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ ОБ ИСКУССТВЕ ШРИФТА

Л. Н. Чугунова

Значительная часть профессиональной и творческой жизни Тредиаковского связана с Академией наук[1]. Повседневные обязанности переводчика, преподавателя Гимназии и Университета, секретаря двух научных собраний (конференций) ставили Тредиаковского в центр ее культурной и научной жизни.

В Академии наук сложились благоприятные условия для синхронного развития смежных научных дисциплин. Масштабность разворачивавшихся работ способствовала успеху издательского дела и искусства создания книги. Процесс формирования новой эстетики книги был органически связан с борьбой за чистоту российского языка. Касалось это и проблем самобытности национальной литературы и искусства. Каждый шаг на этом пути ставил конкретные задачи.

Особое место в творчестве Тредиаковского и всей научной литературы этого периода занимает «Разговор о правописании» («Разговор между чужестранным человеком и российским об ортографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи»), который был завершен в 1747 г.[2] и издан на собственные средства[3]. Автор описывает характерные черты графической основы русского гражданского шрифта. В реформе Петра I Тредиаковский видит решение политической и эстетической проблем: «Не из-

---

[1] См.: Летопись Российской Академии наук. СПб., 2000. Т. 1. 1724–1802. С. 980.

[2] Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 3. С. 311.

[3] Там же. Т. 1. С. 804–805.

лишно быть кажется, предложить в сем примечании охотникам, Историю гражданского нашего нового типа. Петр Великий, <...> когда по данному себе от Божия престола просвешчению, восхотел в нынешнее сияюшчее состояние преобразить свою Россию: то, между прочими прехвальными новыми учреждениями и заведениями, не оставил и того, чтоб ему не приложить старания своего и о фигуре наших букв. Видя толь красную печать в европейских книгах, потшчался и нашу также той сделать подобную. Того ради, повелел написать образец азбуки нашея. По подтверждении оного, указал послать в Голландию, а именно в Амстердам, и там точно по обрасцу вылить новую оную азбуку для гражданския печати»[4].

История о новом шрифте латинского типа голландской работы уже во времена Тредиаковского обросла легендами и домыслами, которые он разрушил, авторитетно заявляя, что нужны новые изменения для устранения готического типа шрифта. Писатель стремился поддержать культурные преобразования Петра I и введение им гражданского шрифта. Для большей убедительности он ссылался на исторический документ 1708 года, который «списал из архива Профессорского собрания, который обретается между сибирскими делами»[5]. Тредиаковский писал: «Самая первая и самая главная причина к изобретению прекраснаго нынешняго гражданского типа, было желание, чтоб нашим буквам быть подобным, сколько возможно, буквам нынешняго, а не готическаго, латинскаго типа, сиеж для большея красоты нашея печати, и для того, что такая букв фигура есть убористее и пригожее в печати: ибо что не имеет никакия другия основательнейшия причины, кроме одной такой, для которыя оно есть; <...> нынешняя их фигура, которая, сколько возможно, подобится латинской форме букв, а от греческия всею статью удаляется, какою весь наш старый Алфавит составлен, ныне в церковной токмо печати употребляемый»[6].

Графика нового гражданского шрифта легко узнавалась и помогала ориентироваться в источниках информации. Таким образом, эстетические проблемы оказывались неразрывно связаны с политическими. Все лица, имевшие отношение к печатанию, были втянуты в дискуссию о причинах появления гражданского шрифта, о его красоте и недостатках. Тредиаковский же не только изложил основные события, но и теоретически осмыслил

[4] Там же. Т. 3. С. 244.

[5] Там же. С. 169–170.

[6] Там же. С. 76–77.

художественные особенности пропорций шрифта, подробно описал его, создавая научную базу для дальнейшего творческого поиска. Круг проблем, рассмотренных им, достаточно широк. Тредиаковский показал особенности и достоинства современной европейской графики, влияние европейского шрифта на русский гражданский, пути дальнейшего развития отечественных типов шрифтов.

«Прекрасная была сия самая первая печать: кругла, мерна, чиста. Словом, совершенно уподоблена такой, какова во французских и голландских типографиях употребляется. Но уподобление сие было несколько и чрезмерно. Всяк любопытный увидит здесь из приложенного Алфавита, как число букв перваго того Алфавита, так и форму, а по ней и оное уподобление»[7]. Такую эстетическую оценку дал Тредиаковский шрифту, изготовленному в Голландии. Горячо поддержав его успех, он сетовал о чрезмерном отрыве от национальной самобытности и пассивности отечественной художественной культуры. Для него были значимы и форма, и содержание.

Рукописная графика письма начала XVIII века резко отличалась от типографской. Это обстоятельство требовало художественного решения, вынуждая искать новые графические формы. При всей своей конкретности суждения Тредиаковского носят теоретический характер. Именно наличие уже сложившейся системы понятий позволили ему превратить сведения о шрифте в систему знаний о шрифте и общей художественной культуре. Профессионализм Тредиаковского в эстетическом описании проявляется в разборе отдельных букв шрифта, в группировке его на основании особенностей построения и художественной выразительности. В своих оценках он исходил из реального положения вещей. Он понимал, что все издания с использованием церковно-славянского шрифта посвящены духовной литературе, но нужны книги научного содержания.

Тредиаковский дает конкретную эстетическую оценку шрифта и впервые вводит понятие «готика» применительно к русскому искусству. Позднее, в 1751 году, он отзывается о своем собственном сочинении достаточно критически, но подчеркивает и его достоинства: «Сочинил я разговор о правописании <...>. Книга сия хотя повидимому большия пользы не имеет; однако утверждена на таких основаниях, которые все согласны с общим разумом»[8]. Вся работа Тредиаковского имеет общественный характер: она

---

[7] Там же. С. 245.

[8] Там же. Т. 1. С. 804–805.

затрагивает принципиальные проблемы национальных традиций. Изложение предыстории отечественного опыта и общие оценки открывали путь к научному изучению.

Тредиаковский описывает творческий вклад в развитие типов шрифта Мелетия (Мелентия) Смотрицкого и Федора Поликарпова: «Ибо некто Литвин, живший в прошедшем веке, состоянием монах, а именем Мелетий Смотрицкий, также и последуюшчий ему во всем наш великороссиянин, бывший Директор на московском печатном дворе, уже тому с дватцать с пять лет, именем Федор Поликарпов передали нам в своих Грамматиках ешче третию просодию, и назвали ея с греческого <...> тоесть облеченною <...>»[9].

Тредиаковский анализировал пройденный путь, чтобы оценить и предвидеть перспективы «нашея гражданския печати». В искусствоведческих отзывах о художественных достоинствах шрифта он использовал общеупотребительную терминологию. Наряду с понятиями «готика» и «пропорция» соседствовали «мерность», «чистота», «букв фигура» и так далее. При позднейших изменениях шрифта «голландская пропорция» была сохранена. Это могло означать только то, что продолжали работать специалисты одной творческой школы.

Современные исследователи искусства шрифта и книги первой четверти XVIII века очень сдержанно и осторожно относятся к выводам Тредиаковского. А. Г. Шицгал, ссылаясь на недостаточность сведений, провел сравнительный анализ графической основы русского гражданского шрифта и рукописного. В результате была отмечена большая декоративность стиля русского гражданского шрифта, «которая приближает его к графике русского письма начала XVIII века»[10]. Таким образом, было обращено внимание на национальную самобытность русского гражданского шрифта. Установлены города (Жолква, Могилев и Москва), где создавались рисунки, и имена художников и словолитцев Московского Печатного двора, выполнявших часть работы.

---

[9] Там же. Т. 3. С. 50.

[10] *Шицгал А. Г.* Гражданский шрифт первой четверти XVIII века. 1708–1728. Ч. 1 // Репертуар русского типографского гражданского шрифта XVIII века. Сост. А. Г. Шицгал; художники П. М. Кузанян, В. В. Ефимов. М., 1981. С. 9.

Ю. Я. Герчук связывает появление русского гражданского шрифта только с развитием «на русской почве архитектурных и изобразительных принципов европейского барокко»[11].

Между тем, труд Тредиаковского содержит много ценных сведений для истории шрифта. Правда, писатель обходит молчанием историю становления книгопечатания и разработку шрифта в Академии наук, но дает описания шрифтов, находящихся на тот момент в типографии, не включая, однако, в перечень шрифты, созданные по заказу.

На рубеже 1724–1725 годов в Академии наук и художеств стали активно работать над созданием современной научной типографии и приглашать специалистов. Вступившие в службу зимой 1726 года художники, медальеры, литейщики и словолитцы из Амстердама, братья Иоганн и Вилим Купи, возглавили работу по подготовке кадров, созданию шрифтов, доставке из Голландии оборудования и его монтажу[12]. Первая обнаруженная запись о выдаче средств для изготовления шрифта относится к 6 марта 1726 года[13]. С этого дня записи о расходах появляются систематически. Из Голландии привозят два станка, литеры и материалы[14]. Некоторые инструменты изготавливают на месте[15]. В январе 1729 года Вилиму и Иоганну Купи выделяют новое помещение для словолитного дела[16]. Первые ученики, появившиеся в

---

[11] *Герчук Ю. Я.* Художественные миры книги. М., 1989. С. 25.

[12] *Чугунова Л. Н.* Декоративно-прикладное искусство в Императорской Академии наук и художеств в XVIII веке (о медальерном искусстве) // Петербургские чтения-96: Материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург – 2003». СПб., 1996. С. 86–88.

[13] РНБ. ОР. Ф. 871. Д. 102. Л. 12, № 80: «О выдаче на дело литер взачет рещику Купия денег 50 рублей»; Л.14, № 109: «12 июля, определение о выдаче на дело литер рещику Купию денег 50 рублей»; Л. 23, № 133: «29 августа, определение о выдаче для делания литер рещику Купию денег 50 рублей»; Л. 25 об., № 164: «26 ноября, определение о выдаче рещикам Купий на дело литер денег двух сот рублей».

[14] РНБ. ОР. Ф. 871. Д. 102. Л. 23 об., № 138: «9 сентября 1726 года. Промемория в комерцколлегию об отдаче привозных из галандии во академию наук двух станков литер и антимонии … безпошлинно»; Л. 26, № 176: «30 ноября определение опокупке через вексель в амстердаме к типографии принадлежащих материалов и о посылке галандских гульденов двух тысяч пятисот»; Л. 30, № 215: «28 декабря определение о выдаче по посылке через вексель агенту Фондербурху за покупку литер и печатных станков и материалов денег 444 рубля 73 коп».

[15] СПбФА РАН. Ф. 3. Оп. 1, № 4. Л. 92, 97: «Иван Салманов изготовил литерщику Купи ящик. 5 августа 1728 года»; Л. 270: «слесарь Готфрид Гинц изготавливал инструмент к словолитному делу. 8 ноября 1728 года».

[16] РНБ. ОР. Ф. 871. Д. 102. Л. 48: «29 января. О переводе с прежней квартиры пунсонного дела мастеров Вилима и Ягана Купий и об отводе для словолитного дела особливой палаты и о

начале 1728 года, обучались особо важному этапу изготовления шрифта – литью и резьбе пуансонов[17]. Обладали ли мастера И. и В. Купи достаточными художественными способностями в области разработки рисунка шрифта, неизвестно, но Г. Ф. Миллер позднее писал, что в Академии в это время гравировальщика не было[18]. Поэтому представляет несомненный интерес известие о том, что 30 июня 1726 года был зачислен в штат гравер Юрий Яган Унферцагт[19].

Позднее, в 1728 году, приняты два специалиста: в январе – гравер Алексей Ростовцев[20] и в марте – литерщик Никифор Ильин[21]. Кроме того, в июне в Академию был принят Алексей Зубов, который в прошлом учился у А. Шхонебека и гравировал виньетки для книг.[22] Обращает на себя внимание значительный профессиональный опыт граверов. Таким образом, определился круг лиц, которые могли продолжить работу по созданию новых шрифтов. Интенсивно велась организация типографий. В январе 1729 года работали две типографии: русская и немецкая[23].

Тредиаковский не раскрывает характера систематической работы специалистов по созданию рисунка шрифтов и их изготовлению, но утверждает, что к 1733 году «оные прежние гражданские буквы несколько уже были сбиты» и возникла необходимость вылить шрифт вновь. Появляется миттель антиква с новыми удлиненными пропорциями, которая, по мнению Тредиаковского, была характерна для немецких типографий: «Пропорция сия убориста на бумаге, чистаж несколько, но долговата, тоесть такая, какая немецким типографиям обыкновенна». Тредиаковский уклончиво пишет: «Нет

прочем»; Л. 50, № 35: «14… 1729 года о покупке пунсонного дела мастеру Вилиму Купи к ево работе несколько токарных череньев также железного топора и о протчем»; Л. 51, № 55: «23 марта 1729 года о покупке к пунсонному делу налитье меди уголья 50 кулей».

[17] СПбФА РАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 4. Л. 434; Ф. 3. Оп. 2. Д. 135. Л. 21 об.–22.

[18] См.: Гравировальная палата Академии наук XVIII века. Сб. документов / Сост: М. А. Алексеева, Ю. А. Виноградов, Ю. А. Пятницкий. Л., 1985. С. 72.

[19] РНБ. ОР. Ф. 871. Д. 102. Л.13–13 об., № 101; Гравировальная палата. С. 9, 232; СПбФА РАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 4. Л. 36–37: «15 июня 1725 года».

[20] РНБ ОР Ф. 871. Д. 102. Л.31 об.: «О принятии в академию и определение ему годового жалования по рассуждению академии»; Л. 48 об.: «5 февраля 1729 года о выдаче жалования»; Л. 49: «8 февраля о выдаче денег»; Л. 49 об.: «7 марта 1729 года о выдаче денег».

[21] Гравировальная палата. С. 221.

[22] Там же. С. 9.

[23] Летопись Российской академии наук. СПб., 2000. Т. 1. 1724–1802. С. 102.

мне нужды которая из сих пропорций лучше: искусные больше знают. Сие токмо желательно, чтоб хорошую всегда у нас бумагу употребляли, какую употребляют в самых знатных типографиях <...> мы лучше должны подражать от всех похваляемому»[24].

Тредиаковский указывает непосредственную причину создания нового типа шрифта – издание русского перевода книги П. де Сен-Реми «Мемории, или Записки артиллерийские» по заказу от Канцелярии Главной артиллерии и фортификации[25]. В феврале 1732 года Тредиаковскому было поручено исправить сделанный ранее перевод. После выхода первого тома пришли к заключению, что для этого издания необходимо сделать новый тип шрифта, получивший название «артиллерийский».

Это был период, когда Академия интенсивно работала по крупным издательским договорам для других организаций. Значительный объем заказных работ по словолитне давал дополнительную прибыль и заработок. Однако, именно в это время, 22 мая 1731 года, В. Купи подает прошение о выезде в Голландию, распродает все материалы и принадлежащие ему шрифты[26]. Ученики пишут о задержках жалования с 1729 года и указывают крупные цифры объема выполненных за данный период работ. После отъезда мастера словолитным подмастерьем назначен К. Э. Битнер, сын переплетчика Академии[27].

Создание готовой литеры – результат коллективного труда. В первую очередь создается рисунок шрифта, затем изготавливается пуансон, который переводится в матрицу, по ней отливают шрифт. На всех этапах выполнения работы должен быть грамотный художник. Если предположить, что, согласно данному технологическому процессу изготовления, в структуре Академии наук созданы самостоятельные производства (они же палаты), то возможным автором рисунка шрифта был мастер ландкартно-словорезного дела Г. И. Унферцагт. Указом от 5 октября 1733 года ему предписывалось «по поданному <...> сего октября 27 числа ордеру <…> нарисовать литеры и по нарисовании отдать пунсонного и словолитного дела мастеру Ягану Ку-

---

[24] Сочинения Тредьяковского. Т. 3. С. 246.

[25] По расчетам на 9 июня 1731 года себестоимость издания должна была составить 6111 рублей 76 копеек. См.: Летопись Российской академии наук. Т. 1. С. 102.

[26] СПбФА РАН Ф. 3. Оп. 1. Д. 7. Л. 184, 185, 187, 188, 332–333.

[27] Там же. Л. 335.

)15(

когда въ ротѣ его бываетъ отъ 70 до 80 человѣкъ, не щитая въ томъ числѣ вышнихъ офiцеровъ; а когда въ оной ротѣ будетъ толко 60 до 70, то ему дастся въ гратiфiкацiю денегъ толко за 5 человѣкъ.

Въ ротѣ мiнерной, которую называютъ Демезгрiнi, долженъ быть въ предь одинъ капiтанъ, капiтанъ поручикъ, поручикъ, 2 подпоручика, 2 старшихъ сержантовъ, 2 другихъ сержантовъ, 6 капраловъ, 10 гефрейтеровъ, 98 мiнеровъ, да 2 барабанщика, а платится ей тако:

6 лiвровъ капитану на день.
4 лiвра капiтану поручiку.
3 лiвра поручiку.
2 лiвра всякому отъ 2 подпоручиковъ.
1 лiвръ всякому отъ 2 первыхъ сержантовъ.
16 солдовъ всякому отъ двухъ другихъ сержантовъ.
10 солдовъ всякому отъ 6 капраловъ.
8 солдовъ всякому отъ 10 гефрейтеровъ въ вышней платѣ.
7 солдовъ всякому отъ 98 мiнеровъ.
7 солдовъ всякому барабанщику.

Капiтанъ сей роты получаетъ въ гратiфiкацiю денегъ за 10 человѣкъ по 7 солдовъ за всякаго на день, когда въ ротѣ его будетъ наличныхъ 120 человѣкъ не щитая офiцеровъ; когдажъ въ ней будетъ 100 человѣкъ, то ему дастся за 8 человѣкъ; а когда въ ней будетъ отъ 60 до 99 человѣкъ, то ему дастся толко за 6 человѣкъ; а ежели случится такъ, что будетъ въ его ротѣ ниже 60 человѣкъ не щитая офiцеровъ, то ему ничего въ гратiфiкацiю денегъ недастся.

О ВОЛНОЙ РОТѢ КАНОНIРСКОЙ ПРИ БЕРЕГАХЪ ОКЕАНСКИХЪ.

Канонiрская рота де феррандъ дэкосе набрана въ 1702, для обереженiя Океанскихъ береговъ. Сперва въ ней было толко 100 человѣкъ; однакожъ для нужды, которая имѣлася въ канонiрахъ при армеяхъ, прибавили къ ней другихъ 100 человѣкъ.

Въ ней есть одинъ Капiтанъ, 4 поручика, изъ которыхъ первой имѣетъ рангъ капiтанской; 3 подпоручика, 1 прапорщикъ, 8 сержантовъ, 12 брегадiровъ то есть урядниковъ, 16 ундеръ брегадiровъ, 3 гобоиста, да 3 барабанщика.

1.

Страница из книги П. де Сен-Реми «Мемории, или Записки артиллерийские».
Том 1. СПб. Напеч. в Имп. Акад. наук, 1732

пию для сделания оных литер»[28]. Затем И. Купи, мастер пуансонного, медальерного и словолитного дела, изготовил пуансон, а К. Битнер перевел пуансон в матрицу и отлил шрифт.

Таким образом, усилиями многих сотрудников в Академии наук была создана система самостоятельных служб (палат) для работы над крупными издательскими проектами. Одновременно эта система позволяла организовать обучение по аналогичным специальностям.

Тредиаковский внес свою лепту в этот общий процесс реформирования печатного дела. Опыт литературного критика и автора поэтических произведений проявился в открытии новой темы – разработке истории и эстетических качеств шрифта. Он предложил свой вариант типографского шрифта, сопроводив статью «Об ортографии» специальными таблицами литер, гравированными в издании М. И. Махаевым[29]. Исследованию Тредиаковского предшествовал научный поиск документов. В складывающейся теории искусства он использовал современный европейский терминологический аппарат. Благодаря Тредиаковскому в русском терминологическом аппарате первой половины XVIII века основной оценкой художественной выразительности стало понятие «пропорция». Тредиаковским, решительно поддержавшим нововведения Петра I, был зафиксирован переломный момент перехода от готического типа шрифта к современному.

---

[28] Там же. Ф. 3. Оп. 1. Д. 12. Л. 294–294 об.

[29] *Алексеева М. А.* К истории русского шрифта середины XVIII века // Страницы истории отечественного искусства. XVIII–XX век. СПб., 2003. Вып. 9. С. 131.

ТРЕДИАКОВСКИЙ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

С. И. Николаев

В. К. Тредиаковскому в истории русской литературы в конечном счете повезло – он сам занял в русской литературе XVIII века такое место, с которого его сдвинуть невозможно. О чем бы ни шла речь – о реформе русского стихосложения, о теории литературы, о критике, о переводе, о литературном языке и т.д. – без имени и трудов Тредиаковского не обойтись. Нельзя сказать, что за эти десятилетия тон рассуждений о Тредиаковском изменился коренным образом. И сейчас он мог бы повторить горькие слова: «Ненавидимый в лице, презираемый в словах, уничтожаемый в делах, охуждаемый в искусстве, прободаемый сатирическими рогами, изображаемый чудовищем, еще и во нравах (что сего бессовестнее?) оглашаемый». И сейчас за него готовы поспорить, совсем как Пушкин с Лажечниковым. Так, после появления драмы В. Ф. Пановой «Тредиаковский и Волынский» (1968) между В. Орловым и Е. Осетровым возникла полемика по поводу образа Тредиаковского в этой пьесе[1]. Десять лет спустя астраханские земляки Тредиаковского выступили на страницах «Литературной газеты» против уничижительной оценки личности и творческого наследия Тредиаковского в биографической заметке в хрестоматии для студентов В. А. Западова «Русская литература XVIII в.» (1979)[2]. Не приходится говорить, что сочине-

[1] См.: *Осетров Е.* Бедный Тредиаковский... // Лит. газ. 1968. № 29. 17 июля. С. 4; *Орлов В.* Необоснованные упреки // Лит. газ. 1968. № 31. 31 июля. С. 4

[2] *Марков А., Попов В., Травушкин Н.* Фактам вопреки // Лит. газ. 1980. № 26. 25 июня. С. 5.

ния Тредиаковского в XX веке издавались меньше, чем М. В. Ломоносова или даже А. П. Сумарокова.

После выхода в 1968 году известного справочника «История русской литературы XVIII века: Библиографический указатель / Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник» (а речь в обзоре пойдет как раз об этом периоде) появилось много работ о Тредиаковском, как у нас, так и за рубежом[3]. Даже при беглом просмотре этой обширной литературы поражает обилие новых фактов, относящихся к жизни и творчеству Тредиаковского. Как будто речь идет не о крупнейшем литературном деятеле XVIII века, а о забытом или малоизвестном писателе.

Начну с биографических фактов, а их начну с конца, поскольку речь идет о датах жизни. В 1967 г. астраханский исследователь В. П. Самаренко по документам РГАДА (письмо сына) установил, что Тредиаковский умер не в 1769, а в 1768 г.[4] Эта дата подтверждается, кстати сказать, и другими источниками. К сожалению, за прошедшие тридцать лет эта подтвержденная дата вошла далеко не во все отечественные и зарубежные справочники или историко-литературные работы.

Одним из самых темных и неясных периодов жизни Тредиаковского издавна считались 1720-е годы – годы его учения в Москве и путешествий по Европе. Обилие новых документальных сведений, относящихся к этому периоду, было введено в научный оборот в исследовании Б. А.Успенского и А. Б. Шишкина «Тредиаковский и янсенисты»[5]. В распоряжении исследователей теперь имеется надежный календарь странствий Тредиаковского, его знакомств и даже адресов. Авторами предложено и оригинальное объяснение обстоятельств жизни Тредиаковского в эти годы. Этим же авторам при-

---

[3] См. библиографию работ о Тредиаковском за последние десятилетия: *Николаев С. И.* Материалы для библиографии сочинений В. К. Тредиаковского и литературы о нем (1966–2002). (К 300-летию со дня рождения) // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 338–370. См. также: Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого поэта): Указатель литературы / Сост. А. Н. Стрижев. М., 2003.

[4] См.: *Самаренко В. П.* 1) Василий Кириллович Тредиаковский // Литературное краеведение: Материалы к спецкурсу. Астрахань, 1967. Вып. 2. С. 10–15; 2) Первый академик. Памяти В. К. Тредиаковского // Волга. (Астрахань). 1969, № 192 (15020), 17 августа. С. 4.

[5] См.: *Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Тредиаковский и янсенисты // Символ. Paris, 1990. № 23. С. 105–264. См. также: *Heithus C.* V. K. Trediakovskij und Hamburg // Die Welt der Slaven. 1978. H. 2. S. 304–318.

надлежит и детальное описание участия Тредиаковского в «дурацкой свадьбе» 1740 г.[6]

Сочинения Тредиаковского в эти годы отдельными изданиями не выходили, но был издан или введен в научный оборот целый ряд текстов. После нескольких предварительных публикаций А. Б. Шишкина наконец-то была издана в 1989 году Псалтырь Тредиаковского[7]. Это стало большим событием, на которое откликнулись отечественные и западные научные периодические издания[8]. Текст Псалтыри подготовлен к печати американским славистом А. Левицким, а А. Б. Шишкин подготовил для этого издания материалы, связанные с историей безуспешных попыток Тредиаковского напечатать свое переложение в XVIII в. Хотя изданная в Германии книга и малодоступна, число исследований о Псалтыри Тредиаковского почти мгновенно увеличилось[9]. А. Б. Шишкин напечатал также подборку писем Тредиаковского[10] и одно неизвестное стихотворение[11]; а Ю. Д. Левин опубликовал перевод Тредиаковского 1730-х гг. из журнала «Зритель» («Сравнение между Лудовиком XIV и Петром Алексеевичем российским императором в рассуждении славы»)[12]. Были впервые напечатаны и филологические работы: статья «О множественном прилагательных целых имен окончании» 1746 г.[13], неопубликованный раздел «Предуведомления» к «Сочинениям и переводам» о трагедии «Деидамия»,[14] предисловие к пере-

---

[6] См.: *Успенский Б., Шишкин А.* «Дурацкая свадьба» в Петербурге в 1740 г. // Europa Orientalis. 1997. Vol. 16, № 1. P. 297–312.

[7] См.: *Trediakovskij V. K.* Psalter 1753 / Besorgt und kommentiert von A. Levitsky. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1989.

[8] См.: *Серман И.* Гость издалека // Русская мысль. La pensée russe. Париж, 1990. 2 марта. № 3817. С. 17; *Б. С.* Псалтирь Тредиаковского // Там же; *Живов В. М.* // Изв. АН СССР. Серия лит-ры и яз. 1991. № 6. С. 551–555; *Николаев С. И.* // Русская литература. 1991. № 1. С. 210–212.

[9] См., например: *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 281–317.

[10] См.: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 44–67.

[11] См.: *Шишкин А. Б.* К истории работы В. К. Тредиаковского над «Сочинениями» (неизданные материалы) // Русская литература. 1982. № 3. С. 138–142.

[12] См.: *Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII в. // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 14–17, 81–83.

[13] См.: *Вомперский В. П.* Ненапечатанная статья В. К. Тредиаковского «О множественном прилагательных целых имен окончании» // Науч. докл. высш. школы, Филолог. науки. 1968. № 5. С. 81–90.

[14] См.: *Serman I. Z.* Trediakovskii and his «Deidamiia»: An Unpublished Document // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 1979. № 7. P. 23–28.

писанной Тредиаковским в 1721 г. грамматике церковнославянского языка[15]; перепечатаны некоторые переводы 1730-х гг. – либретто, стихотворения и др.[16], а также стихотворения на французском языке из книги «Езда в остров Любви»[17].

Обнаружен и введен в научный оборот утраченный еще самим Тредиаковским автограф его первого перевода «Аргениды» Д. Барклая, выполненный в 1725 году[18]. В разных архивах А. А. Дерюгиным выявлен ряд списков других его переводов, еще ждущих исследования. Считается, например, что важнейшее для истории литературной полемики середины XVIII века «Письмо от приятеля к приятелю. 1750» Тредиаковского в списках не встречается, между тем еще один список обнаружен в собрании рукописей Псковского музея-заповедника[19].

Открыты неизвестные страницы творчества Тредиаковского-композитора – он был автором музыки на стихи из книги «Езда в остров Любви», семи хоровых концертов на духовные тексты к торжественным дням, писал музыкальные панегирики для коронация императрицы Анны Иоанновны[20].

В 1989 г. П. И. Хотеев писал, что «пока что не найдено ни одной книги, принадлежавшей» Тредиаковскому[21]. Однако сейчас известно уже несколь-

---

[15] См.: *Успенский Б.* Первое произведение Тредиаковского // Translating Culture. Essays in Honor of Erik Egeberg. Oslo, 2001. P. 246–250.

[16] См.: *Гардзонио С.* Тредиаковский – переводчик итальянских музыкальных пьес. (Либретто оперы «Сила любви и ненависти») // Славяноведение. 1995. № 1. С. 50–60; *Алексеева Н. Ю.* На пути к реформе русского стиха. Стихотворные переводы Тредиаковского 1732–1734 годов // Русская литература. 2002. № 4. С. 32–60.

[17] См.: *Лотман Ю. М., Розенцвейг В. Ю.* Русская литература на французском языке: Французские тексты русских писателей XVIII–XIX веков. Вступ. статьи Ю. М. Лотмана и В. Ю. Розенцвейга; Биографические очерки и комментарии Ю. М. Лотмана; Сост. В. Ю. Розенцвейг. Wien, 1994. С. 76–91.

[18] См.: *Николаев С. И.* Ранний Тредиаковский. (Первый перевод «Аргениды» Д. Барклая) // Русская литература. 1987, № 2. С. 93-99.

[19] См.: Каталог славяно-русских рукописей Псковского музея-заповедника (XIV – начало XX вв.) / Сост. Н. П. Осипова. Псков, 1991. Ч. 1. С. 98.

[20] См.: *Сохраненкова М. М.* В. К. Тредиаковский как композитор // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 210–221; *Огаркова Н.* Коронация императрицы Анны Иоанновны и «музыкальные панегирики» Тредиаковского // Europa Orientalis. 2000. Vol. 19. № 2. P. 39–56.

[21] См.: *Хотеев П. И.* Книга в России в середине XVIII в.: Частные книжные собрания. Л., 1989. С. 67.

ко книг или рукописей, несомненно принадлежавших ему, на которых сохранились его владельческие либо дарственные записи или пометы, причем последние иногда необыкновенно важны, например, пометы критического характера на «Кратком руководстве к красноречию» (1748) М.В. Ломоносова или на экземпляре собственных «Сочинений и переводов» 1752 г.[22]

Число разбросанных по разным работам крупных или мелких уточнений, новых датировок или атрибуций произведений, установление их источников и проч. достаточно велико. Например, после первой публикации в 1963 г. поэмы «Феоптия» Е. Н. Лебедев установил, что источник большей части поэмы – это «Трактат о существовании и атрибутах Бога» Ф. Фенелона (1713)[23]. Недавно выяснилось, что первое известное нам оригинальное стихотворение Тредиаковского – «Элегия о смерти Петра Великого» (1725) – было написано им сначала на латинском языке и только затем дважды переведено самим автором на русский язык.[24] Второй перевод безо всяких переделок и был опубликован в 1730 году в «Езде в Остров Любви».

Действительно, по обилию упомянутых новых данных может и вправду сложиться впечатление, что речь идет о малоизвестном писателе, а не об одном из основоположников русской литературы нового времени.

Примечательно, что до конца XX века в отечественной литературе вообще не было ни одной отдельной книги о Тредиаковском! (Кроме небольшой брошюры М. П. Петровского 1890 г. по вопросам стиховедения). Время монографий «жизнь и творчество», как кажется, прошло. К сожалению, о Тредиаковском такой монографии никто не написал, поэтому единственной научной биографией Тредиаковского остается биографический очерк П. П. Пекарского во втором томе «Истории имп. Академии наук в Петер-

---

[22] См.: *Аристов В., Ермолаева Н.* Все началось с путеводителя... Поиски литературные и исторические. Казань, 1975. С. 88–94; *Кибальник С. А.* Об одном французском источнике эстетических взглядов Тредиаковского // Проблемы историзма в русской литературе XVIII – начала XIX в. Л., 1981. С. 219–228; *Ермолаева Н. В.* Прижизненные издания произведений В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова, хранящиеся в Научной библиотеке им. Н. И. Лобачевского // Библиотека Казанского университета. Фонды, раритеты, история... Казань, 1989. С. 24–34; *Николаев С. И.* Пометы В. К. Тредиаковского на «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова // Маргиналии русских писателей XVIII в. СПб., 1994. С. 7–15. См. также статью Н. Д. Кочетковой в настоящем издании (с. 70–75).

[23] См.: *Лебедев Е. Н.* Философская поэзия В. К. Тредиаковского // Русская литература. 1976, № 2. С. 94–104.

[24] См.: *Николаев С. И.* Ранний Тредиаковский. (К истории «Элегии о смерти Петра Великого») // Русская литература. 2000. № 1. С. 126–131.

бурге» (1873), а наиболее полным обзором творчества – соответствующая глава в 10-томной «Истории русской литературы», написанная Л. В. Пумпянским (1941). Появившиеся позднее книги (а их не так уж и много) посвящены отдельным проблемам. Первым отдельным изданием стал изданный в 1976 г. стараниями и иждивением земляков поэта небольшой сборник статей «Венок Тредиаковскому»[25]. Выход сборника обозначил новый этап в дальнейших изучениях, поскольку в нем были намечены все те темы (за исключением, пожалуй, стиховедения), которые и стали основными в последней четверти XX в.

Наконец, в 1985 г. в Саратове вышла книга А. А. Дерюгина о Тредиаковском-переводчике, в которой он подытожил свои многолетние разыскания по этой теме[26]. То обстоятельство, что первая в отечественном литературоведении книга о Тредиаковском посвящена его переводческой деятельности, вполне объяснимо – именно переводу неутомимый просветитель посвятил большую часть своей жизни. Автор (отмечу, филолог-классик) оставил в стороне оценочные категории и издавна ставшие привычными рассуждения об отсутствии вкуса и таланта у Тредиаковского (в чем обычно сходились и сходятся самые разные лагери в истории русской литературы), а приступил к филологическому анализу предмета, что и позволило ему создать стройную картину переводческой концепции и практики Тредиаковского.

Второй (и пока последней) отечественной книгой о Тредиаковском стала «Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов» М. С. Гринберга и Б. А. Успенского, первоначально опубликованная в виде статьи в 1992 г.[27]

Вышло несколько монографий о Тредиаковском и за рубежом[28], посвященных как отдельным его произведениям («Аргенида», «Феоптия», «Разговор об ортографии»), так и его литературной судьбе в целом.

---

[25] См.: Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976.

[26] См.: *Дерюгин А. А.* В. К. Тредиаковский-переводчик. Становление классицистического перевода в России. Саратов, 1985.

[27] См.: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов // Russian Literature. Vol. XXXI-II. 1992. P. 133–272; То же (отд. изд.): М., 2001.

[28] См.: *Breitshuh W.* Die Feoptia V.K. Trediakovskijs: Ein physikotheologisches Lehrgedicht im Russland des 18. Jahrhunderts. München, 1979; *Reyfman I.* Vasilii Trediakovskii: The Fool of the «New» Russian Literature. Stanford, 1990; *Carrier C.* Trediakovskij und die «Argenida». Ein Vorbild, das keines wurde. München: Verlag Otto Sagner, 1991; *Müller M.* V. K. Trediakovskijs

Таким образом, очевидно, что за последние три десятилетия Тредиаковский прочно вошел почти в моду. Но моде противопоказана стабильность, а вот интерес к творчеству Тредиаковского вовсе не уменьшается. И дело не в простом увеличении числа книг и статей, а также конференций, посвященных Тредиаковскому[29]. За этот период стал меняться самый тон разговора и изучения Тредиаковского. Причины такого изменения могут быть различны и могут иметь не только историко-литературный характер. Попытаюсь выделить одну из них.

По отношению к Тредиаковскому давно стало привычным сочетание «поэт и филолог». Но при этом «поэт» часто воспринимается исключительно сквозь призму литературной репутации Тредиаковского, которая сложилась в пылу литературной полемики середины XVIII века, а затем сохранялась и культивировалась во второй половине XVIII – XIX веках (это и карамзинисты, и «Арзамас», и роман Лажечникова и т.д.). Об этом процессе, в частности, пишет в своей книге И. Рейфман. Но вот «филолог» в этом сочетании понимается обычно приблизительно, скорее, как синоним педанта. И изменением тона в работах о Тредиаковском мы обязаны, как мне кажется, сначала историкам русского литературного языка, которые подошли к его филологической деятельности без предвзятости и готовых оценок. В первую очередь назову многочисленные работы Б. А. Успенского, как общие, так и более специальные, появлявшиеся с середины 1970-х годов, в которых к анализу языковой деятельности Тредиаковского (а затем и его литературной позиции) ученый подходит как к филологической проблеме в контексте лингвистических идей эпохи[30]. В начале 1980-х вышли две большие статьи А. А. Алексеева «Эпический стиль «Тилемахиды» и «Эволюция

«Gespräch zwischen einem Fremden und einem Russen über die alte und neue Orthographie und alles, was zu dieser Materie gehört». Eine philologisch-kritische Darstellung. Regensburg, 1994.

[29] См.: *Костин А. А.* К 300-летнему юбилею В. К. Тредиаковского // Русская литература. 2003, № 3. С. 217–220; В. К. Тредиаковский и русская литература XVIII–XX веков: Материалы международной научной конференции 5–6 марта 2003 г. Астрахань, 2003.

[30] См., например: *Успенский Б. А.* 1) Доломоносовский период отечественной русистики: Адодуров и Тредиаковский // Вопр. языкознания. 1974, № 2. С. 15–30; Первая русская грамматика на родном языке. Доломоносовский период отечественной русистики. М., 1975; К истории одной эпиграммы Тредиаковского (эпизод языковой полемики середины XVIII в.) // Russian Linguistics. 1984. Vol. 8, № 2. P. 75–127; Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX в. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.

языковой теории и языковая практика Тредиаковского»[31]. В первой работе автор детально и конкретно показал, как именно Тредиаковский создавал то, что Пумпянский назвал русским гомеровским стилем. По этому пути филологического анализа пошел и А. А. Дерюгин. Для дальнейшей работы над творчеством Тредиаковского этот постулат не теряет актуальности.

Но филологическое исследование творческого наследия Тредиаковского не отменяет и других насущных и давно назревших задач. Во-первых, давно назрела необходимость подготовки нового издания произведений Тредиаковского и не только стихотворных, но литературно-критических, которые интенсивно изучались в последние годы[32]. Во-вторых, итоги изучения биографии и творчества Тредиаковского позволяют предполагать, что наступило время написания его новой научной биографии, а может быть, и монографии «жизнь и творчество». Тредиаковский это заслужил.

---

[31] См.: *Алексеев А. А.* 1) Эпический стиль «Тилемахиды» // Язык русских писателей XVIII в. Л., 1981. С. 68–95; 2) Эволюция языковой теории и языковая практика Тредиаковского // Литературный язык XVIII в. Проблемы стилистики. Л., 1982. С. 86–128.

[32] См., например: *Алексеева Н. Ю.* «Рассуждение о оде вообще» В. К. Тредиаковского // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 13–22; *Левитт М.* Пасквиль, полемика, критика: «Письмо… писанное от приятеля к приятелю» (1750) Тредиаковского и проблема создания русской литературной критики // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 63–72.

ИНФОРМАЦИЯ О ПРАЗДНОВАНИИ ЮБИЛЕЯ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО В АСТРАХАНИ

С 4 по 7 марта 2003 года в Астраханском государственном объединенном историко-архитектурном музее-заповеднике прошли мероприятия, посвященные юбилею, 300-летию со дня рождения В. К. Тредиаковского (1703–1768). В Музее культуры города, филиале музея-заповедника, состоялось открытие выставки «Астрахань времен Тредиаковского». В ее экспозиции были отражены знаменательные события жизни города первой четверти XVIII века – времен детства и юности Тредиаковского: строительство Успенского собора в Кремле; открытие латинской школы, основанной римско-католическими монахами-капуцинами, первой школы в Астрахани; приезд в Астрахань в 1722 году Петра I и представление ему юноши Тредиаковского, к тому времени уже успевшего эрудицией и тягой к знаниям обратить на себя внимание педагогов.

В краеведческом музее прошло театрализованное представление и вечер, посвященный жизни и творчеству первого русского академика. Была организована встреча с членами союза писателей Астрахани лауреатами премии В. К. Тредиаковского. Проводился конкурс сочинений по теме «В. К. Тредиаковский – взгляд из XXI века». Заключительным аккордом юбилейных дней памяти стал «Музыкальный салон», где исполнялись романсы на стихи поэтов – последователей придворного пиита.

Директор Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника

Л. М. Караваева

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЛГПИ им. Герцена	–	Ленинградский государственный педагогический институт имени А. И. Герцена (ныне – Российский государственный педагогический университет)
ОР	–	Отдел рукописей
СПбФА РАН	–	Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук
СПбГУ	–	Санкт-Петербургский государственный университет
РГБ	–	Российская государственная библиотека
РГИА	–	Российский государственный исторический архив
РНБ	–	Российская национальная библиотека

Тредиаковский В. К. Избр. произведения. – *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения / Вступ. статья и подгот. текста Л. И. Тимофеева, прим. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

•

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Надежда Юрьевна – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – русская литература XVIII века. Автор более 30 научных публикаций.

Вершинина Наталья Леонидовна – профессор, доктор филологических наук, заведующая кафедрой литературы Псковского педагогического государственного института имени С. М. Кирова. Область научных интересов – русская литература XVIII – первой половины XIX века. Автор около 200 публикаций, в том числе монографии.

Дёмин Антон Олегович – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – русская литература XVIII века и русско-французские культурные связи этого периода. Автор 20 научных публикаций.

Костин Андрей Александрович – аспирант Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – творчество Радищева, русско-немецкие культурные связи XVIII века.

Кочеткова Наталья Дмитриевна – доктор филологических наук, заведующая Сектором XVIII века Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – русская литература XVIII века в ее национальном и европейском контексте. Автор около 200 научных публикаций, в том числе трех книг.

Матяш Светлана Алексеевна – доктор филологических наук, профессор Оренбургского государственного университета. Область научных интересов – русская поэзия XVIII – первой половины XX века, стиховедение. Автор более 100 публикаций.

Николаев Сергей Иванович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – русская литература XVII–XVIII вв., польско-русские литературные связи. Автор более 100 научных публикаций, в том числе трех книг.

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, главный редактор журнала «Вестник гуманитарной науки». Область научных интересов – теория литературы. Автор более 100 научных публикаций, в том числе монографий.

Серман Илья Захарович – доктор филологических наук, профессор Иерусалимского университета. Область научных интересов – русская литература XVIII–XX веков. Автор более 400 научных публикаций, в том числе нескольких монографий.

Ферраццы Мария Луиза – профессор русского языка и литературы Падуанского университета. Область научных интересов – русская классическая проза. Автор нескольких книг.

Харер Клаус – немецкий литературовед. Область научных интересов – русская поэзия 1730-х годов. Автор ряда публикаций.

Хворостьянова Елена Викторовна – доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Область научных интересов – теория и история стиха, поэтика. Автор около 100 научных публикаций, в том числе монографий.

Чугунова Людмила Николаевна – искусствовед. Область научных интересов – русская гравюра XVIII века. Автор более 20 научных публикаций.

Шаврыгин Сергей Михайлович – доктор филологических наук, профессор Ульяновского государственного университета. Область научных интересов – русская литература первой половины XIX века. Автор около 100 научных публикаций, в том числе монографии.

Петербург в европейском пространстве науки и культуры

К 300-летию Петербурга

В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения

Литературный редактор:
Н. С. Морозова
Техническое редактирование, оформление обложки:
Т. А. Парфеева

ЛР № 020735

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ПИЯФ РАН
188300, г. Гатчина Ленинградской обл., Орлова роща
Зак. 105, тир. 499, уч-изд. л. 11,5; 08.12.2004 г.
Формат 60x84 1/16, печать офсетная